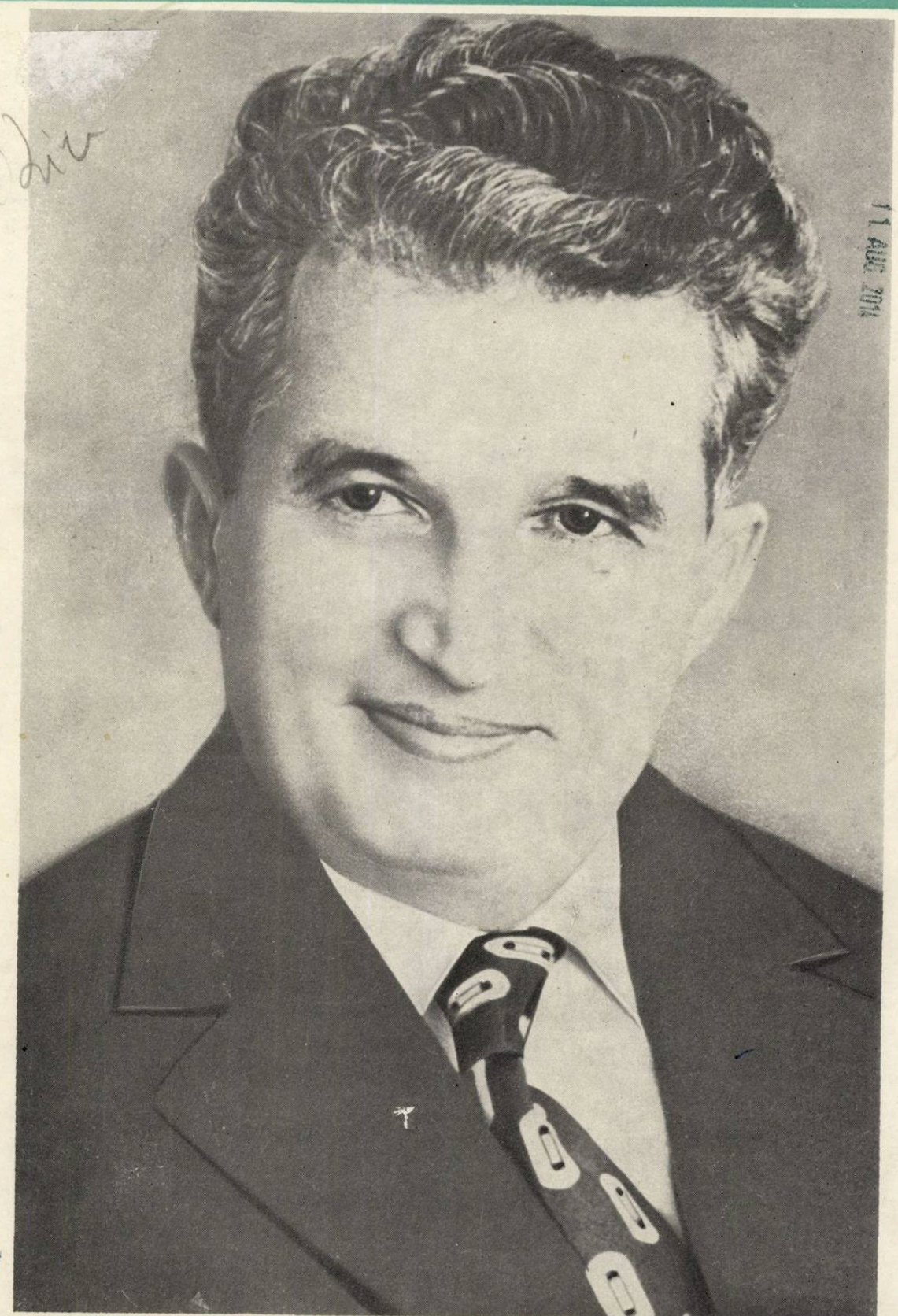
1

MUZICA

IANUARIE 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIAL



11 AUG. 2014

34924

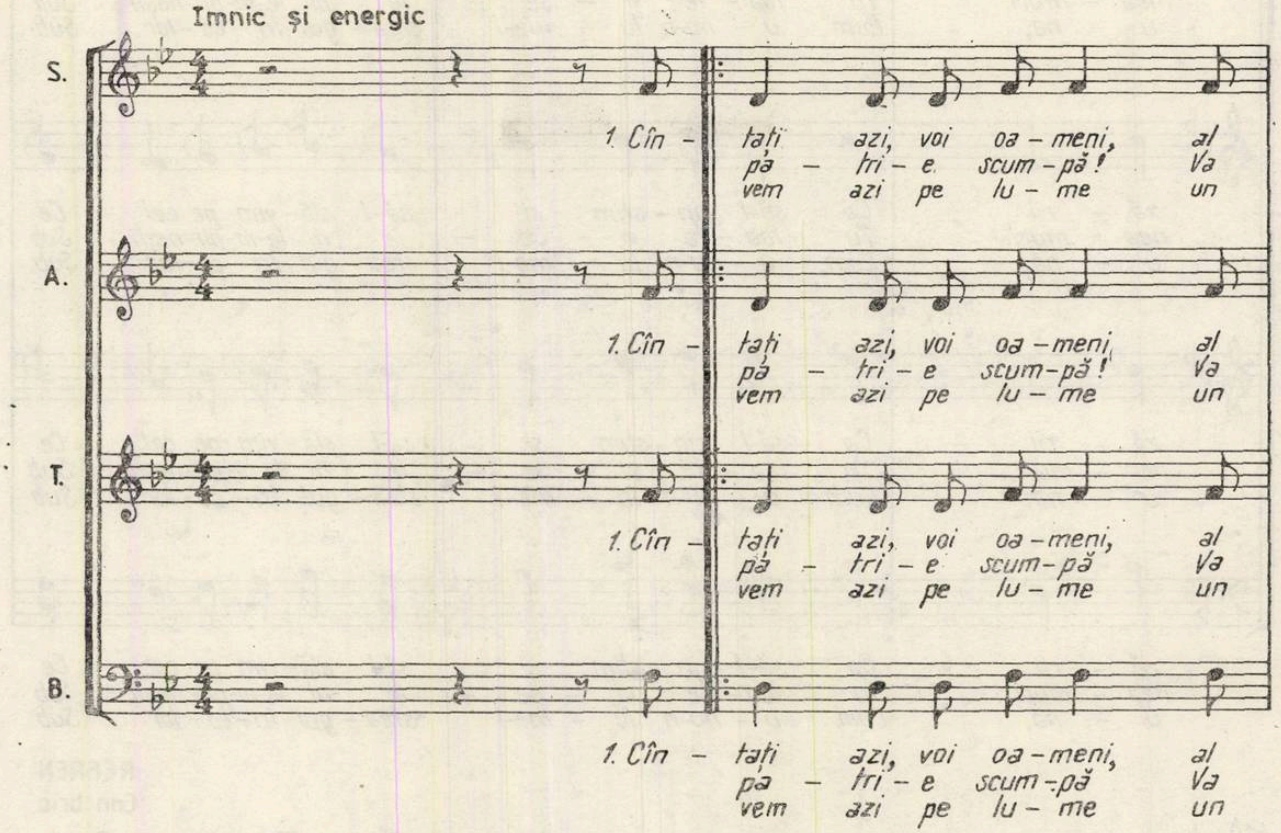
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

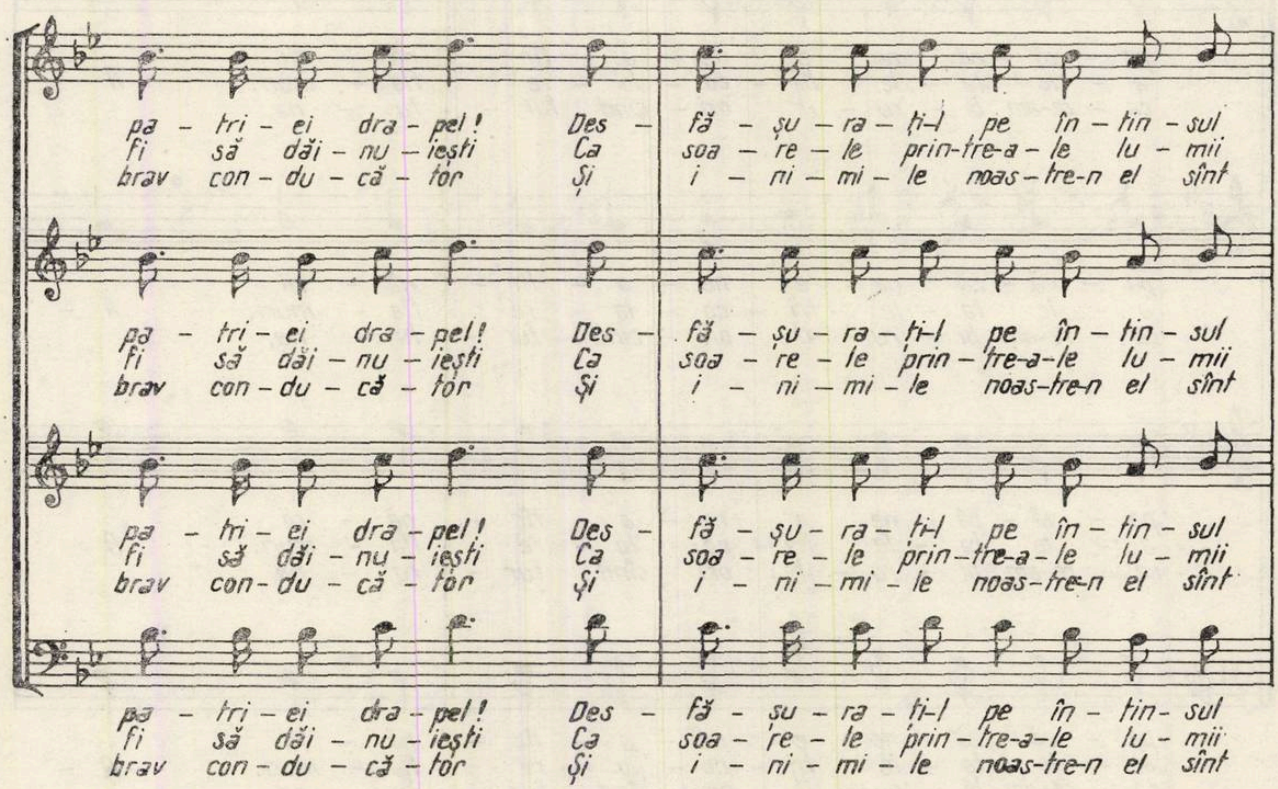
AVEM PE LUME UN CONDUCĂTOR

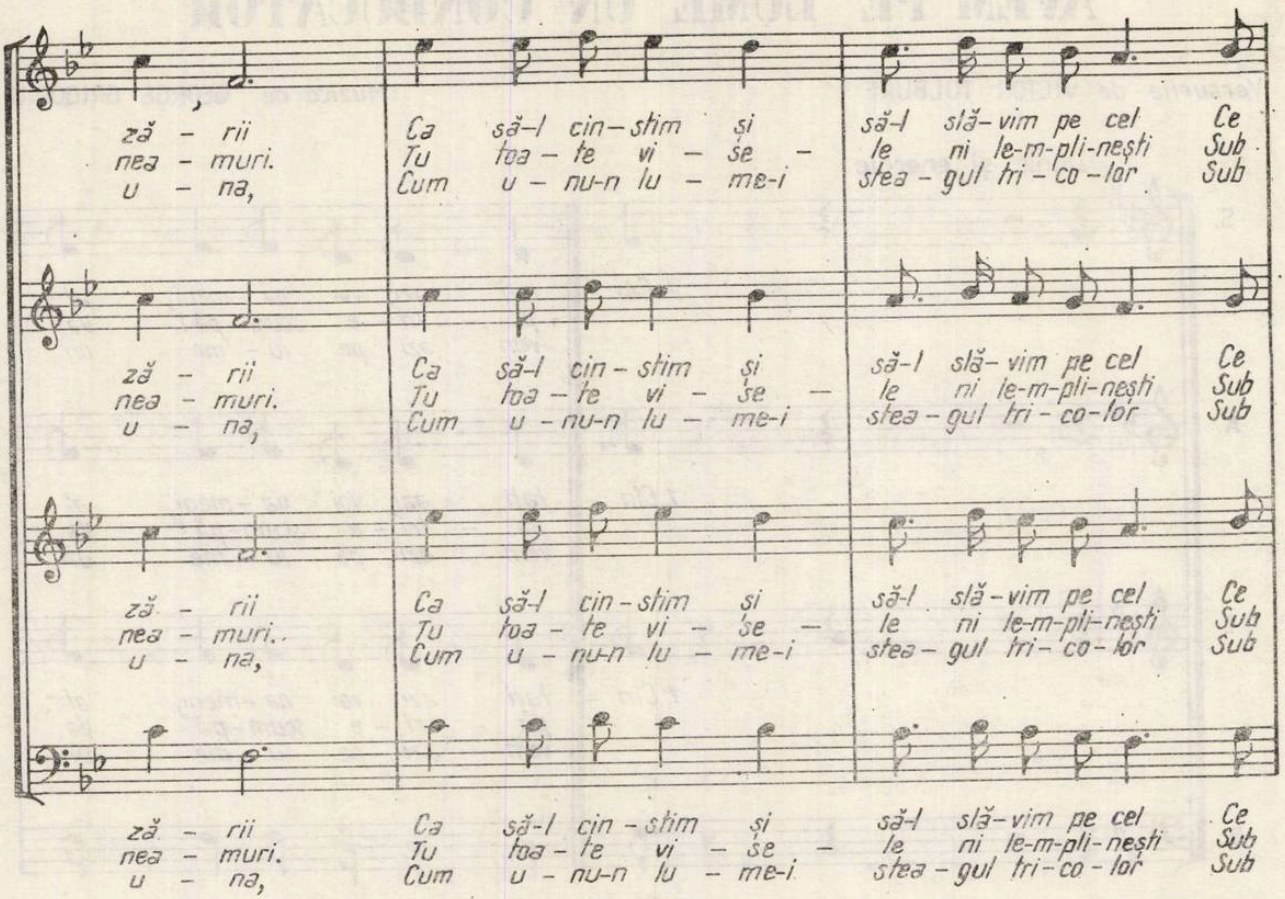
Versurile de VICTOR TULBURE

Muzica de GEORGE GRIGORIU

Imnic și energic

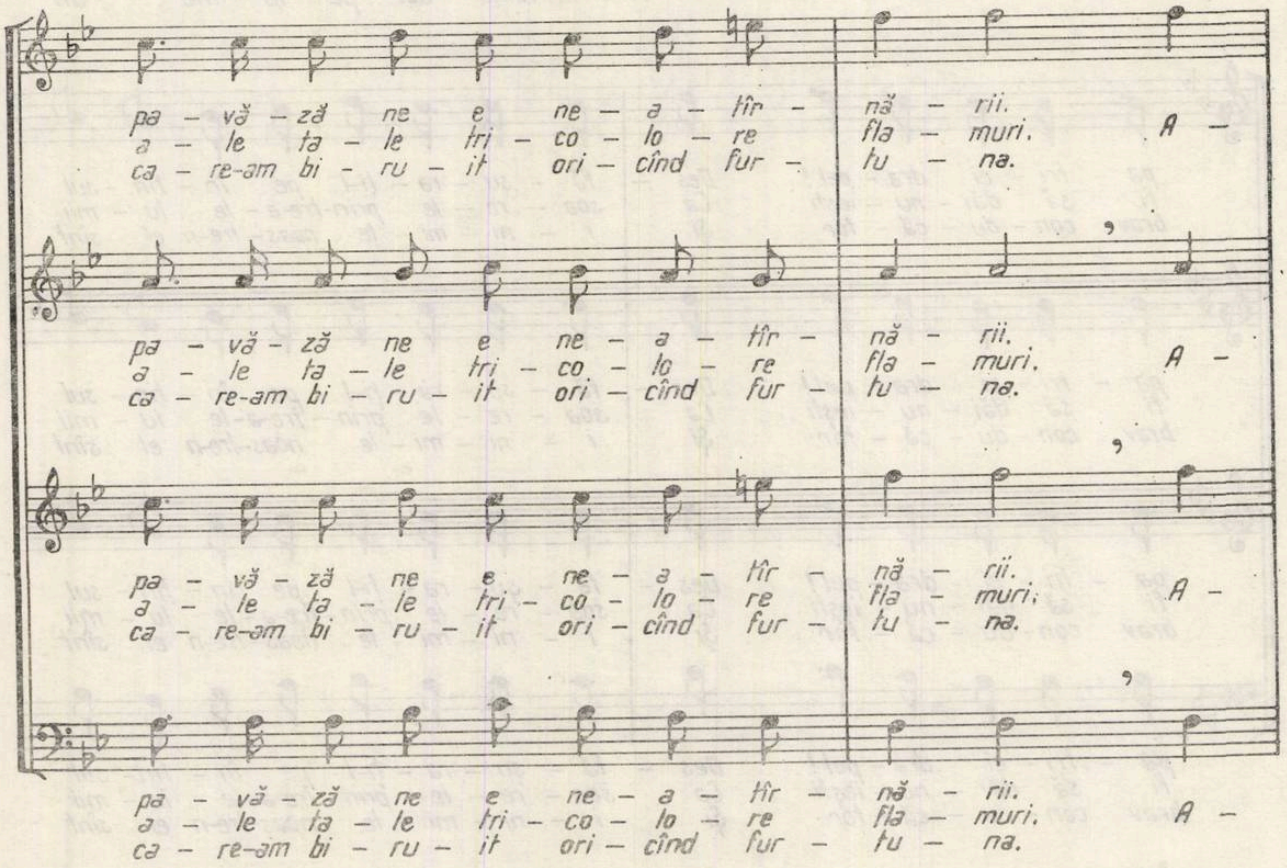


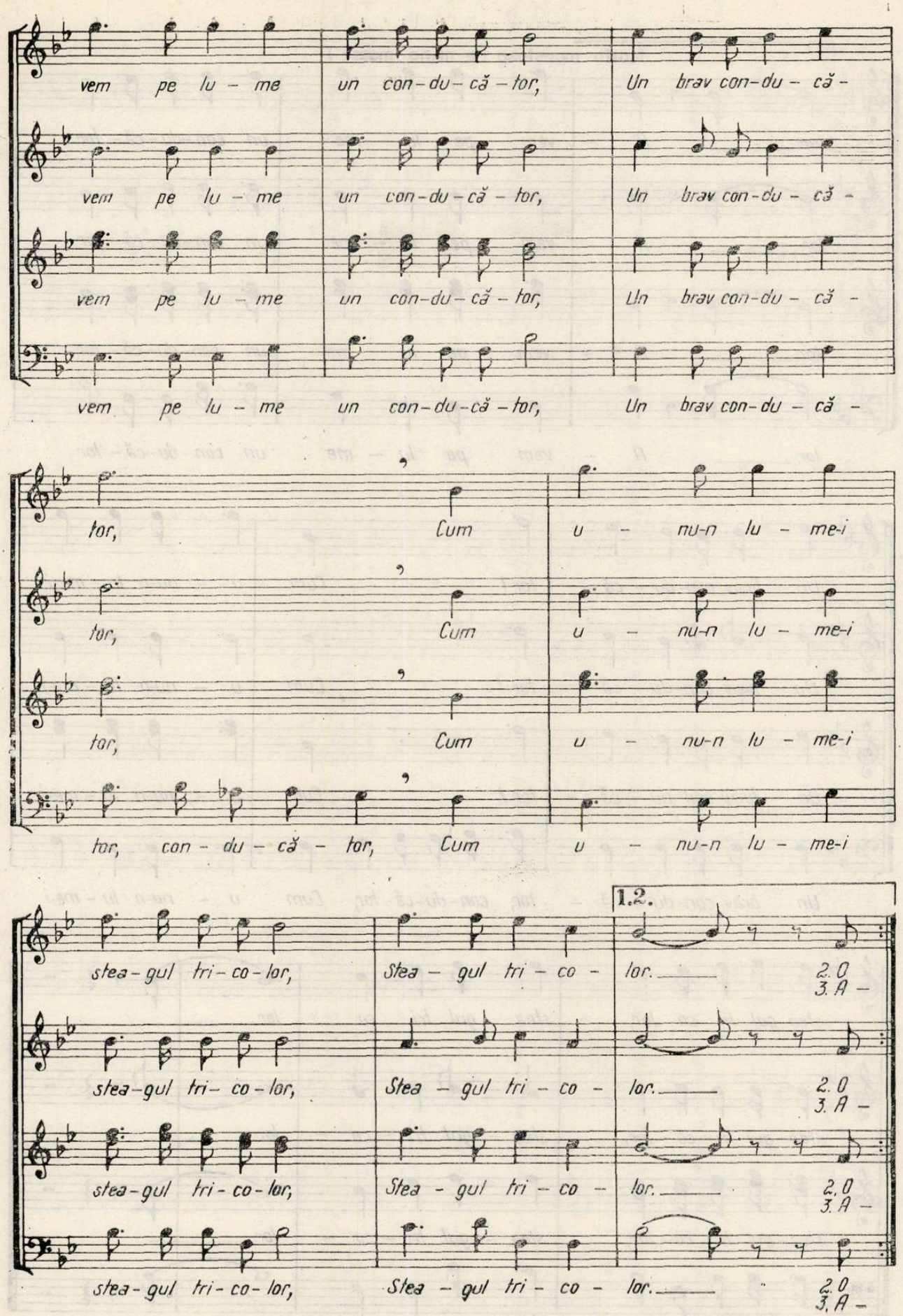


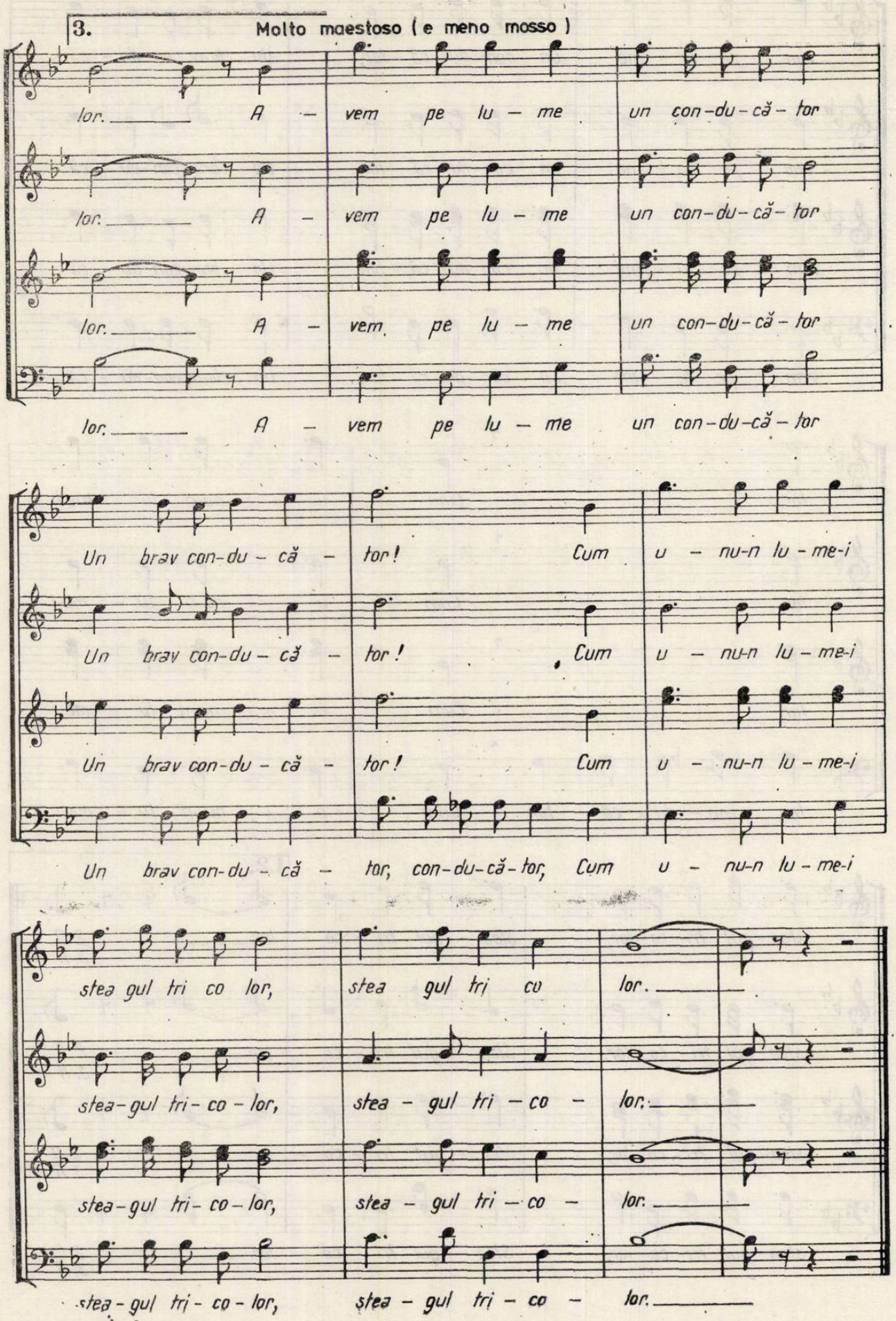


REFREN

Con brio




vem pe lu - me un con-du-că-tor, Un brav con-du - că -
vem pe lu - me un con-du-că-tor, Un brav con-du - că -
vem pe lu - me un con-du-că-tor, Un brav con-du - că -
vem pe lu - me un con-du-că-tor, Un brav con-du - că -
tor, Cum u - nu-n lu - me-i
tor, Cum u - nu-n lu - me-i
tor, Cum u - nu-n lu - me-i
tor, con - du - că - tor, Cum u - nu-n lu - me-i
1.2.
stea-gul tri-co-lor, Stea - gul tri - co - lor. 2. O 3. A -
stea-gul tri-co-lor, Stea - gul tri - co - lor. 2. O 3. A -
stea-gul tri-co-lor, Stea - gul tri - co - lor. 2. O 3. A -
stea-gul tri-co-lor, Stea - gul tri - co - lor. 2. O 3. A -


3.
Molto maestoso (e meno mosso)
lor. A – vem pe lu – me un con-du-că-tor
lor. A – vem pe lu – me un con-du-că-tor
lor. A – vem pe lu – me un con-du-că-tor
lor. A – vem pe lu – me un con-du-că-tor
Un brav con-du-că – tor! Cum u – nu-n lu-me-i
Un brav con-du-că – tor! Cum u – nu-n lu-me-i
Un brav con-du-că – tor! Cum u – nu-n lu-me-i
Un brav con-du-că – tor, con-du-că-tor, Cum u – nu-n lu-me-i
stea gul tri co lor, stea gul tri co lor.
stea-gul tri-co-lor, stea – gul tri – co – lor.
stea-gul tri-co-lor, stea – gul tri – co – lor.
stea-gul tri-co-lor, stea – gul tri – co – lor.

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

MULT STIMATE ȘI IUBITE TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU,

Condițiile optime create de partidul și statul nostru dezvoltării activității cultural-educative și artistice în ultimii 18 ani, climatul deosebit de fertil asigurat îmbogățirii permanente a vieții spirituale românești prin întreaga dumneavoastră activitate teoretică și practică au deschis în fața compozitorilor și muzicologilor un orizont larg, un vast cîmp de acțiune, pentru o mai profundă integrare a vieții muzicale în amplul program de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate și a înaintării României spre comunism.

În spiritul hotărîrilor de partid, al orientărilor, îndemnurilor și indicațiilor date de dumneavoastră, mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, compozitorii au realizat numeroase creații muzicale inspirate din istoria națională, din lupta și activitatea partidului, din actualitatea noastră socialistă, lucrări care exprimă în forme artistice elevate, aspirațiile oamenilor muncii, elanul lor constructiv, dragostea față de patrie și partid, spiritualitatea românească, sensibilitatea aleasă și optimismul ce caracterizează poporul nostru, constructor al socialismului.

Răspunzînd înaltelor îndemnuri adresate de dumneavoastră oamenilor de cultură și artă, muzicienii au dat glas prin opera lor voinței de pace a națiunii noastre, militînd pentru înfăptuirea politicii partidului și statului nostru, de prietenie și colaborare cu toate țările lumii.

Din vibrantele cîntece patriotice și revoluționare realizate în ultima vreme se evidențiază creațiile prin care compozitorii își exprimă sentimentele de deosebită stimă și aleasă prețuire față de dumneavoastră, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, strălucit conducător al partidului și statului nostru, militant neobosit pentru înflorirea continuă a României socialiste, eminentă personalitate a vieții politice contemporane, a mișcării comuniste și muncitorești internaționale, luptător consecvent pentru cauza socialismului, pentru independență, pace, progres și civilizație.

Dorim să subliniem faptul că aceste cîntece au fost preluate de formațiile noastre artistice, profesioniste și de amatori, multe dintre noile creații au fost editate, înregistrate pe disc și popularizate prin emisiuni de radio și televiziune.

Prin aceste cîntece ca și prin acțiunile ocazionate de întîlnirile noastre cu oamenii muncii din capitală și din județe, în cadrul cărora se audiază recentele creații, compozitorii și muzicologii, la unison cu întregul popor, aduc un vibrant omagiu, dînd glas sentimentelor de

dragoste și admirație, față de dumneavoastră, mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, ctitor de țară nouă, de cultură și civilizație socialistă pe pământul străbun.

Cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate revoluționară și al aniversării zilei dumneavoastră de naștere vă urăm, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, sănătate deplină și viață îndelungată, multă putere de muncă și un călduros „La mulți ani", pentru a conduce mai departe destinele patriei, pentru ridicarea României socialiste pe noi culmi de progres și civilizație.

Ca slujitori ai artei sunetelor ne angajăm față de conducerea partidului, față de dumneavoastră personal, mult stimate tovarășe secretar general, să nu precupețim nici un efort pentru a realiza noi și valoroase creații, spre a răspunde cerințelor actuale și de perspectivă ale vieții muzicale românești, sporindu-ne contribuția la zidirea României moderne, la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor
din Republica Socialistă România
PREȘEDINTE,
Prof. univ. Nicolae Călinoiu

Deschidere spre valorile culturii româneşti

Mai mult ca oricînd, istoria contemporană afirmă rolul important al femeii în efortul de ridicare pe noi trepte de progres şi civilizaţie a omenirii, implicarea ei majoră în toate sferele de activitate umană.

După ce în lupta eroică a clasei noastre muncitoare, condusă de partidul comunist, pentru lichidarea asupririi şi exploatării, femeile din România au înscris pagini glorioase de eroism şi abnegaţie revoluţionară, astăzi în condiţiile optime create de partidul şi statul nostru, femeile din România socialistă sînt angajate plenar în amplul proces de înfăptuire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de înaintare spre comunism, afirmîndu-se în toate domeniile vieţii economico-sociale, inclusiv pe planul ştiinţei, învăţămîntului, culturii şi artei.

Aceste adevăruri îşi află cea mai strălucită confirmare în personalitatea tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu, a cărei zi de naştere este sărbătorită de întreaga noastră naţiune. Ziua de 7 ianuarie este pentru noi, muzicienii, ca şi pentru întregul popor român, un fericit prilej de a ne exprima profunda admiraţie şi calda recunoştinţă faţă de tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu, pentru întreaga sa activitate pe plan politic şi social, ideologic, ştiinţific şi cultural.

Activist de seamă al partidului şi statului nostru, cu o vastă experienţă de luptă încă din anii ilegalităţii, savant de renume mondial cu o strălucită activitate pe tărîmul cercetării ştiinţifice, militant neobosit pentru punerea descoperirilor geniului uman în slujba progresului, păcii şi înţelegerii între popoare, tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu constituie un exemplu luminos de patriotism înflăcărat şi de umanism militant, revoluţionar.

În acelaşi timp, prin înaltele sale funcţii de partid şi de stat, dar şi printr-o largă deschidere de gînd şi de suflet spre valorile culturii şi artelor româneşti, tovarăşa Elena Ceauşescu a acordat şi acordă un sprijin direct şi eficient tuturor iniţiativelor creatoare menite să ducă la dezvoltarea vieţii noastre culturale, la implicarea mai profundă a creaţiei artistice în sfera perfecţionării personalităţii umane, a formării omului înaintat al societăţii noastre socialiste.

Dînd expresie sentimentelor de deosebită stimă, adîncă admiraţie şi aleasă preţuire faţă de eminentul om politic şi strălucită personalitate a ştiinţei mondiale, tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu, cu prilejul zilei sale de naştere, noi, slujitorii artei sunetelor, compozitori, interpreţi, educatori şi oameni de ştiinţă muzicală, îi adresăm cele mai călduroase felicitări, urări de sănătate şi fericire, de noi şi mari succese în prodigioasa activitate pe care o desfăşoară, pusă în slujba ridicării patriei noastre socialiste pe noi trepte de progres şi civilizaţie.

„LA MULŢI ANI!"

Prof. Univ. Nicolae CĂLINOIU
preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S. România, rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu"

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII nr. 1 (364) ianuarie 1983

Responsabilităţi ale compozitorilor şi muzicologilor în lumina istoricelor documente ale Conferinţei Naţionale a Partidului Comunist Român şi ale Plenarei lărgite a C.C. al P.C.R din 1-2 iunie 1982

Aparţinînd istoriei prin legităţile dialectice ale continuităţii, devenirii şi înnoirilor permanente, viaţa contemporană, idealurile, lupta şi înfăptuirile timpului prezent ne angajează plenar, solicitînd integral şi ardent identificarea noastră cu înalta responsabilitate politică, cu fervoarea dăruirii patriotice. Mai mult ca oricînd, idealurile şi înfăptuirile muzicienilor României socialiste vibrează la unison cu idealurile şi înfăptuirile întregului popor, acum la cumpăna dintre vechiul şi noul an, cînd naţiunea noastră păşeşte pe treptele istoriei, strîns unită în jurul Partidului Comunist Român, în jurul marelui bărbat care conduce destinul luminos al patriei. Eveniment de importanţă hotărîtoare în viaţa politică şi socială a ţării, Conferinţa Naţională a partidului, desfăşurată cu puţin timp înainte de aniversarea a 35 de ani de la proclamarea Republicii, a dezbătut cu exemplară exigenţă comunistă problemele actuale ale edificării societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul străbun dînd o orientare şi o perspectivă muncii partidului, întregului popor, în contextul atît de frămîntat, de grav al realităţilor economice şi politice pe plan mondial. Niciodată n-a apărut mai elocvent ca astăzi adevărul fundamental pentru muzicienii români că menirea lor este aceea de a-şi sluji patria cu uneltele, cu armele specifice. A sluji ţara înseamnă a o iubi cu întreaga fiinţă, a-i cunoaşte măreaţa, glorioasa istorie de ieri şi de azi, a lupta pentru înălţarea ei pe planul civilizaţiei materiale şi spirituale. Cartă a acestei înălţări, programul elaborat de partidul comunist, de secretarul său general, declanşează energiile creatoare ale maselor şi orientează activitatea întregului popor cu cutezanţă revoluţionară, cu clarviziune ştiinţifică, cu neabătută fermitate ideologică.

Magistralul raport prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Conferinţa Naţională a Partidului Comunist Român, document de covîrşitoare însemnătate, cuvîntarea rostită de secretarul general al partidului la încheierea lucrărilor Conferinţei, dezbaterile care au avut loc în acest înalt forum al comuniştilor au pus în lumină problemele privind stadiul actual al edificării socialismului, realizarea planului naţional unic de dezvoltare economico-socială, programele speciale şi măsurile pentru îndeplinirea cu succes a cincinalului, a hotărîrilor Congresului al XII-lea al partidului.

Evocînd condiţiile internaţionale în care ţara noastră şi-a desfăşurat activitatea în anii care au trecut de la Congresul al XII-lea al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a relevat istoricele realizări obţinute de poporul nostru pe drumul progresului continuu al patriei socialiste, apreciind marile succese ale clasei muncitoare, ţărănimii, intelectualităţii, în înfăptuirea actualului plan cincinal — etapă importantă a programului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de înaintare spre comunism. Realizarea obiectivelor activităţii viitoare a partidului şi poporului pentru consolidarea realizărilor prezente şi dezvoltarea armonioasă a tuturor sectoarelor economiei naţionale şi vieţii sociale implică trecerea la un stadiu nou al programului, la o nouă calitate a muncii şi vieţii întregului

popor. Programe speciale pentru soluționarea problemelor esențiale ale activității economice prevăd dezvoltarea mai rapidă a bazei energetice și de materii prime, concomitent cu reducerea consumurilor de energie, folosirea judicioasă a materiilor prime, îmbunătățirea tehnologiilor în toate sectoarele activității industriale. Cercetarea științifică și învățămîntul sînt chemate să-și sporească aportul la promovarea progresului tehnic, la creșterea productivității muncii și eficienței economice. Întreaga activitate economico-socială se fundamentează pe principiile autoconducerii și autogestiunii, ale noului mecanism economic perfecționat. În raportul prezentat la Conferința Națională a partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a evidențiat problemele teoretice referitoare la actualul stadiu al dezvoltării României, precum și modul de rezolvare a contradicțiilor și de realizare a unei concordanțe cît mai depline între forțele de producție și relațiile sociale în vederea progresului armonios al întregii societăți. Asemenea contradicții se manifestă în ce privește dinamica prin comparație a unor sectoare ale economiei naționale, ca de exemplu industria prelucrătoare și baza energetică și de materii prime pe de o parte, dezvoltarea accentuată a industriei și relativ mai lentă a agriculturii pe de altă parte. Disproporții, deci contradicții care se cer analizate și soluționate se manifestă între cerințele de consum și nivelul producției bunurilor de consum, între dezvoltarea forțelor de producție, a bazei tehnice a societății și nivelul conștiinței socialiste, nivelul pregătirii profesionale, tehnice a maselor. Hotărîrile Congresului al XII-lea, documentele Conferinței Naționale, programele de perspectivă creează condițiile pentru depășirea acestor contradicții, pentru realizarea concordanței la un nivel superior și pentru dezvoltarea impetuoasă a societății noastre socialiste. Pe acest drum crește rolul statului democrației muncitorești, revoluționare în conducerea întregii vieți economico-sociale, se intensifică conlucrarea armonioasă dintre organele statului și organismele democratice în cadrul sistemului unitar al democrației socialiste. Aceasta implică participarea conștientă a maselor populare, fără deosebire de naționalitate, la conducerea tuturor sectoarelor de activitate, expresie a superiorității orînduirii noastre noi. Renunțarea cu desăvîrșire la teza dictaturii proletariatului, necorespunzătoare situației din România, și adoptarea tezei democrației muncitorești, revoluționare de către Conferința Națională au deschis o perspectivă nouă, superioară pentru dezvoltarea de ansamblu a societății omenești. O datorie permanentă, sacră, o constituie în lumina documentelor Conferinței Naționale apărarea cuceririlor revoluționare, a independenței și suveranității patriei — cauză a întregului nostru popor. Un imperativ actual și de durată îl constituie dezvoltarea însușirilor noi ale națiunii noastre socialiste, omogenizarea și întărirea ei, ca factor fundamental al victoriei socialismului și comunismului în România, ca expresie a aplicării neabătute a politicii marxist-leniniste a partidului nostru în problema națională. Afirmarea partidului nostru ca centru vital al societății socialiste, creșterea responsabilității organizațiilor de partid, a cadrelor, a tuturor comuniștilor atestă, în lumina documentelor Conferinței, îndeplinirea de către partid a misiunii sale istorice. Activitatea ideologică, politico-educativă consacrată formării conștiinței socialiste a maselor populare, a omului nou are un rol deosebit de important. Un cîmp fertil de acțiune se deschide aici dezbaterii problemelor teoretice și ideologice privind stadiul de dezvoltare a societății noastre, situația lumii contemporane, transformările care au loc pe plan mondial în viața politică, în activitatea ideologică, în știință, cultură și artă. Afirmarea patriotismului fierbinte, a umanismului nou, revoluționar, combaterea cu fermitate și intransigență a ideologiei capitalismului, a teoriilor imperialiste, colonialiste, denunțarea mentalităților retrograde, a naționalismului, rasismului, șovinismului, a tuturor manifestărilor generate de ideologia reacționară burgheză, promovarea unei concepții înaintate, științifice despre legitățile dezvoltării economico-sociale, afirmarea principiilor socialismului — iată un bogat program care angajează activitatea ideologică, politico-educativă desfășurată în țara noastră, inclusiv activitatea în domeniul literaturii și artei.

„Sarcini de mare răspundere — a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu în Raportul la Conferința Națională — revin partidului, organizațiilor de masă și obștești, uniunilor de creație, presei, radioteleviziunii, tuturor organismelor educative din societatea noastră. Sub conducerea partidului, ele trebuie să desfășoare o activitate susținută în vederea ridicării nivelului politico-ideologic al cadrelor, formării conștiinței revoluționare, socialiste a maselor, înarmării întregului nostru popor cu arma revoluționară de luptă pentru socialism, pentru comunism, pentru o societate a dreptății și egalității sociale. Presa, radioteleviziunea, toate mijloacele de informare în masă, literatura, teatrul, cinematografia, celelalte arte, care se adresează maselor de milioane de oameni, trebuie să abordeze, în spiritul ideologiei partidului, problemele existente în societatea noastră, să ia poziție fermă față de diferitele aspecte negative, să pună pe primul plan propagarea principiilor și concepțiilor revoluționare ale partidului nostru despre lume și viață. Ele trebuie să înarmeze tineretul patriei, întregul popor cu teoria luptei revoluționare, dezvoltîndu-le hotărîrea fermă de a învinge orice greutăți, de a asigura mersul neabătut înainte al patriei

noastre pe cele mai înalte culmi de progres și civilizație".

Activitatea internațională a partidului și statului nostru, obiectivele și orientările politicii externe a României au o nobilă finalitate privind cerințele vitale ale epocii noastre pe întreaga planetă : asigurarea păcii, apărarea dreptului fundamental al oamenilor, al popoarelor la viață, la existență liberă și demnă ; lichidarea subdezvoltării și instaurarea noii ordini internaționale, condiție a stabilității economice și politice mondiale ; lichidarea tuturor conflictelor și stărilor de tensiune, pe cale pașnică, prin tratative, condiție fundamentală a destinderii internaționale ; realizarea în Europa a securității și cooperării, eliminarea armelor nucleare, întărirea unității continentului nostru pe baza respectului orînduirii sociale din fiecare țară, a conlucrării rodnice dintre toate națiunile. În politica sa externă, România promovează relațiile de prietenie și colaborare cu toate țările socialiste, extinderea raporturilor cu țările în curs de dezvoltare, cu țările nealiniate, cu toate statele lumii, fără deosebire de orînduire socială. Consecvent acestor principii, Partidul Comunist Român își intensifică colaborarea și solidaritatea cu toate partidele comuniste și muncitorești, cu partidele socialiste și social-democrate, cu mișcările de eliberare națională, cu toate forțele antiimperialiste, democratice, progresiste, în lupta pentru progres social și pace în lume.

Punînd în valoare principiile nobile ale inspirației din viața și creația poporului, așa cum au fost ilustrate acestea de maeștrii de prestigiu din trecut, dezvoltînd în lumina exigențelor actuale gîndirea și experiența consacrate pe plan universal, muzicienii României socialiste află în orientările cuprinse în documentele de partid, în ideile care străbat expunerile făcute de secretarul general și președintele țării fertile deschideri spre afirmarea personalității creatoare, spre identificarea acesteia în timp și spațiu. „Literatura, muzica, arta trebuie să constituie o parte componentă a marii opere a poporului nostru constructor conștient al socialismului și comunismului, să dea noi dimensiuni și mare perspectivă poporului nostru" se arată în expunerea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982. Mai mult ca oricînd în istoria culturii noastre muzicale, împlinirea personalității creatoare prin potențarea neîngrădită de dogme a resurselor artei componistice disponibile pe plan individual, național și universal constituie pentru muzicianul român din zilele noastre rațiunea de a fi, expresia înaltei lui responsabilități, a integralei sale opțiuni. Și în această privință cuvintele secretarului general exprimate cu prilejul întîlnirii conducerii de partid și de stat cu oamenii de literatură și artă reprezintă un prețios îndreptar : „Sîntem pentru o largă libertate de creație, dorim să avem o literatură și artă diversificate din punct de vedere al formei, al stilului, ne pronunțăm hotărît împotriva uniformizării și șablonismului, a rigidității și dogmatismului. Considerăm că a accepta șablonismul, uniformizarea, rigiditatea, înseamnă a sărăci viața spirituală și culturală a poporului nostru. Este de înțeles că activitatea creatoare a unui popor în toate domeniile se poate desfășura cu succes numai în condițiile cînd omul se simte liber și stăpîn pe destinele sale". Valoarea excepțională a acestei orientări este confirmată de intensitatea și de largul orizont al dezvoltării creației noastre muzicale din ultimii 18 ani, ca rezultat al stimulării spiritului de autoexigență, al mobilizării tuturor forțelor în direcția investigației mijloacelor adecvate transfigurării artistice a unor teme majore, semnificative. Locul falsei dileme : „arta accesibilă, sau arta de anvangardă", formulată într-un mod factice, exterior problemelor de fond ale creației, l-au luat preocupările pentru autenticitatea și profunzimea mesajului, pentru originalitatea și contemporaneitatea mijloacelor de expresie. Această schimbare calitativă a gîndirii și experienței componistice și a exegezei critice au condus la progrese substanțiale înregistrate în toate genurile muzicii. Ele sînt validate de interesul și prețuirea acordate noilor creații de publicul și de interpreții din țara noastră, ca și de consacrarea înfăptuirilor culturii muzicale românești în viața artistică internațională, domeniu în care mai avem multe de făcut pentru a face cunoscut patrimoniul muzical românesc în tot ce are el reprezentativ. Prestigioase premii decernate muzicienilor în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" — amplă emulație a creativității poporului nostru inițiată de secretarul general al partidului — ca și numeroase alte distincții obținute la concursurile și festivalurile românești, cele peste 40 de premii ce constituie palmaresul internațional anual al culturii muzicale din România socialistă pun în lumină noua calitate a orientării estetice și rezultatele acesteia. La baza întregului efort la care ne referim stau cu valoare de supremă angajare aceste idei cuprinse în cuvîntarea secretarului general al partidului, prilejuită de evenimentul sus-menționat : „Nici o națiune nu se poate dezvolta, nu-și poate înscrie cultura în sfera civilizației mondiale dacă se izolează, dacă nu participă la circuitul de valori spirituale... Noi nu avem de ce să ne temem în confruntarea pe plan mondial în domeniul literaturii și artei — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu sensul profund al acestei atitudini active, militante — pentru că sîntem convinși de superioritatea concepției noastre, a filozofiei noastre comuniste, pentru că credem cu putere în victoria ei". De pe această poziție muzicienii români participă cu un aport original la dezbaterea fenomenului artistic contemporan, la de-

mersul universal pentru progresul gîndirii și practicii componistice, muzicologice, interpretative, educativ-muzicale, la examinarea în spirit critic și autocritic a neîmplinirilor existente în frontul muzicii.

Structural novatoare, ca orice autentică realizare a geniului uman care se legitimează prin prinosul de îmbogățire a tezaurului de adevăr, bine și frumos acumulat, muzica românească de azi se naște nu în grădina hesperidelor, prin cultivarea experimentului pur, ca scop în sine, sau a contemplației ezoterice, nu în perimetrul mediocrității automulțumite, ci în vatra concret definită de sensibilitate și inteligență, de bucurii, dureri, năzuințe, eforturi care ne înconjoară. La confluența marilor tradiții ale artei umaniste cu arta și cultura care militează pentru triumful unei lumi a păcii și colaborării între popoare, a eliberării de orice formă de exploatare, muzica noastră este și trebuie să fie din ce în ce mai puternic emanația și pledoaria unui tip superior de umanism. „Umanismul socialist — subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu în expunerea la primul Congres al Frontului Unității Socialiste — trebuie să se întemeieze pe o etică și echitate nouă, superioară, pe relații de colaborare și stimă reciprocă între toți membrii societății". Acest înalt țel angajează pentru înfăptuirea sa participarea națiunilor libere, independente, prospere, ele însele expresii ale participării indivizilor care le compun, ca factori conștienți, responsabili, animați de spirit de dăruire : „Trebuie să avem permanent în vedere că fericirea personală nu poate fi realizată decît odată cu bunăstarea, fericirea și libertatea întregului popor". Calea cea mai firească prin care artistul poate dobîndi notorietatea universală este identificarea sa cu viața și spiritualitatea propriului popor. „Nu imitație, uniformizarea — se arată în expunerea la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982 — ci diversitatea, redarea specificului propriu al oricărui popor înseamnă adevărata creație artistică și literară". Acest specific își are rădăcina în istoria de ieri și de azi a poporului, în adîncurile frămîntării sale creatoare, în sublimul jertfelor care străjuiesc libertatea și mersul său pe treptele istoriei : „Izvorul cu apă vie ce izvorăște din pămîntul udat de sudoarea și sîngele înaintașilor, numai acest izvor este dătător de viață și inspirație". Aceste cuvinte din documentul citat sînt și rămîn crezul muzicienilor noștri, chezășia izbînzilor lor viitoare.

La unison cu întregul nostru popor, noi, compozitorii și muzicologii omagiem pe cel mai iubit fiu al țării, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate revoluționară și al aniversării zilei sale de naștere.

Adresăm tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele țării, urări de sănătate deplină, multă putere de muncă și un călduros „La mulți ani", pentru a conduce mai departe destinele patriei noastre, pentru ridicarea României socialiste pe noi culmi de progres și civilizație.

Plenara Uniunii compozitorilor

Luni 24 ianuarie a.c. a avut loc la Uniunea compozitorilor și muzicologilor, o dezbatere în cadrul căreia s-au analizat sarcinile ce revin slujitorilor artei muzicale din istoricele documente adoptate de Conferința Națională a partidului și din Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982. Au luat cuvîntul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Wilhelm Berger, Liviu Comes, Theodor Grigoriu, Mișu Iancu, Doru Popovici, Laurențiu Profeta, Vasile Tomescu, Ion Ursu.

Dînd glas sentimentelor de deosebită stimă și aleasă prețuire față de întreaga activitate a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, președintele țării, compozitorii și muzicologii au adresat, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate revoluționară și al aniversării zilei sale de naștere, călduroase urări de sănătate, viață îndelungată și multă putere de muncă pentru a conduce mai departe destinele patriei noastre, pentru ridicarea României socialiste pe noi culmi de progres și civilizație.

Participanții s-au angajat față de conducerea partidului, față de tovarășul Nicolae Ceaușescu, ca, prin inspirate imnuri ale muncii, ale iubirii de țară, partid și popor, prin înaripate lucrări dedicate păcii și prieteniei, prin întreaga lor activitate de creație și de difuzare a muzicii, să-și aducă contribuția la zidirea României moderne, la îmbogățirea cu noi valori a patrimoniului culturii naționale.

Din activitatea Uniunii compozitorilor

Cenacluri

Tema cenaclului din 29. XI a secției de operă și balet — *Opera și baletul românesc contemporan. Împliniri și deziderate* — a angajat o vie dezbatere. Expunerea foarte documentată susținută de muzicologul Grigore Constantinescu a etalat creația de operă și balet a ultimului deceniu, trecînd-o în revistă sub aspectul tematic, de limbaj și al diversității facturilor și personalităților creatoare. Totodată, s-au relevat unele probleme cu care creatorul de gen se înfruntă azi, cum ar fi : spinoasa problemă a tematicii contemporane de actualitate, problema înnoirii permanente a artei spectacolului, a includerii noilor creații în repertorii și a frecventării spectacolului liric. În discuțiile care au urmat s-a formulat ideea lipsei de dramatism a unor lucrări și necesitatea constituirii unei ierarhizări a valorilor creației de operă și balet care să evidențieze acel număr de capodopere, care nu sînt prezentate pe scenele noastre *(Ștefan Zorzor)*. O altă latură pusă în discuție, aceea a interpretării, a subliniat lipsa formării unor interpreți apți să abordeze creațiile sec. XX, aceștia rămînînd constrînși încă de „tipicul" operei sec. XIX. *(Horia Șurianu)*. Greutatea formării vocale a unor astfel de interpreți, care să răspundă tehnicilor de scriitură ale partiturilor ce depășesc limitele vocalului trecînd în instrumental a fost pusă în vedere de muzicologul *Elisabeta Moldoveanu*. Compozitorul *Fred Popovici* a arătat necesitatea ca muzicianul creator de operă și balet să cunoască și rezolvările pe care lumea teatrului contemporan le dă în acest sens. Totodată a atras atenția asupra faptului că limbajul componistic nu trebuie să-și restrîngă limitele în funcție de posibilitățile interpretative pînă atunci abordate, din relația și conlucrarea permanentă compozitor-interpret născîndu-se progresul artei muzicale. Pentru rezolvarea și clarificarea acestei situații, teatrul liric ar trebui să facă obiectul unor dezbateri ideologico-estetice sistematice.

Concluzionînd discuțiile, compozitorul *Theodor Grigoriu* a arătat sensul în care această secție, înființată de aproape 3 ani, înțelege să-și desfășoare activitatea, creînd în cadrul său un *spirit de atelier*. Creații există și desfășoară o paletă stilistică diversă de la formele tradiționale la cele mai noi idei de spectacol (cum este cea de teatru instrumental sau poem coregrafic electronic), problema fiind, însă, calitatea lor. În acest sens s-a conturat necesitatea unei mai bune informări și cunoașteri a fenomenului teatrului liric contemporan în lume. În ceea ce privește valorificarea creațiilor existente și a celor care vor apare în viitor, problema depășește cadrul *atelierului de creație* și trece în sfera de preocupări a altor instituții de difuzare, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, teatrele lirice etc., cu care colectivul de creație al Uniunii compozitorilor își propune o mai strînsă colaborare.

M. M.

★

Luni, 22 noiembrie a avut loc Cenaclul Secției de muzică ușoară cu tema : *„Folclorul, izvor de inspirație în muzica ușoară românească*. Originalitatea națională a muzicii ușoare românești". Prezentarea lucrărilor și a temei enunțate a fost susținută de tînăra muzicologă *Carmen Stoianov*. Referatul a fost bogat ilustrat cu piese de muzică ușoară românească de inspirație folclorică din creația compozitorilor : Horia Moculescu (Inima mea), Adrian Enescu (Geană de zi), Dan Stoian (Nuntă-n sat), Temistocle Popa (Iie cu flori) și Vasile Șirli (Strigături). Apoi s-au prezentat înregistrate pe bandă de magnetofon melodiile : „Cîntă-mi tu doină" — muzica Ion Cristinoiu, versuri de Eugen Rotaru ; „Țară de baladă" — muzica de Vasile Vasilache, versuri de Aurel Storin ; „Dragostea vine cînd vrea" — muzica de Edmond Deda, versuri de Aristide Mircea ; „Dragoste, dragoste" — muzica de Laurențiu Profeta, versuri de Flavia Buref ; Piesă de orchestră — muzica de Adrian Enescu. Cu un viu interes a fost primit microrecitalul susținut la pian de compozitorul și interpretul Johnny Răducanu care a prezentat piesele : „Pastorala", „Veselie" și „Ora de armonie".

Pe marginea celor prezentate au avut loc discuții. Muzicologul *Vasile Tomescu* a subliniat faptul că muzica ușoară românească a ajuns la o culme, împlinindu-și menirea de educație a maselor la scară națională. Climatul tonifiant al muzicii ușoare, interesanta coincidență între intonație și caracteristicile ritmice de gen, fidelitatea față de melodie — iată cîteva din ideile vorbitorului. Muzicologa *Elisabeta Moldoveanu* a intrat în amănunte de specialitate ale folclorului (frecvența anumitor intervale, ritmul și melodia), sugerînd compozitorilor de muzică ușoară o legătură mai directă cu arhiva Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, unde există un tezaur nebănuit de bogat ca frumusețe și specificitate românească și care merită pe deplin să fie valorificat. Compozitorul *Laurențiu Profeta* a subliniat ca deosebit de importantă sinteza dintre folclor și muzica ușoară propriu zisă, luînd ca exemplu piesa „Dragoste,dragoste" — prezentată în cenaclu. Aprecieri elogioase cu privire la melodiile alese și interpretate de J. Răducanu în microrecitalul său, au fost făcute și de alți compozitori ca *Nicolae Patrichi, Edmond Deda, Henry Mălineanu*, și *Mișu Iancu*.

Concluzia ce s-a impus a fost aceea că muzica ușoară românească își găsește din ce în ce mai multe surse de inspirație în moștenirea inestimabilă a folclorului românesc.

Angela VODĂ

Cluj—Napoca

Notăm din activitatea Filialei Uniunii compozitorilor : la 20 septembrie 1982 a avut loc o întîlnire în care s-a analizat munca Filialei pe perioada 1981—1982 și s-au organizat activitățile pentru etapa următoare. ● În cenaclul din 18 octombrie a fost audiată și discutată *Sonata de cameră pentru flaut, oboi, violoncel și clavecin* de *Vasile Herman*, lucrare interpretată de formația *Collegium Musicum*. ● În cenaclul din 25 octombrie a fost prezentată cantata *Pleiadele* de *Hans Peter Türk*. ● Cenaclul din 8 noiembrie a fost dedicat lucrării *2 lieduri pe versurile lui Arany Janos* de *Hary Bela*. ● În cenaclul din 16 noiembrie au fost audiate lucrările *Sonata pentru pian solo* și *Sonatina a II-a pentru contrabas și violă* de *G. Jodal*. Interpreți : *Elisabeta Fekete, J. Berindeanu* și *Alex. Thurzo*.

N. B.

Constanța

În toamna anului 1982 Cenaclul muzical „Ioan D. Chirescu" a avut prilejul de a participa la organizarea și desfășurarea unor manifestări de o importanță majoră pentru viața culturală a municipiului și a județului Constanța.

Astfel, în ziua de 17 septembrie, cu ocazia unei sesiuni științifice intitulate „Permanențe românești în folclorul și arta populară dobrogeană", ce a avut loc în aula Bibliotecii județene, președintele cenaclului (autorul acestor rînduri) a condus lucrările secțiunii „Muzică și coregrafie", prezentînd și un referat intitulat „Importanța culegerii și valorificării folclorului muzical dobrogean". Alți doi membri ai cenaclului, și anume profesorii Adrian Ursulescu și Dem. Diaconescu, au prezentat următoarele referate : „Determinarea folclorului muzical dobrogean în baza elementelor geografice și social-economice" și „Valorificarea folclorului dobrogean muzical în mișcarea artistică de masă". La sesiune a participat, ca invitat de onoare, regretatul etno-muzicolog Vasile Nicolescu, care a vorbit despre „Culegerea și valorificarea folclorului astăzi".

În ziua de 28 noiembrie, cu ocazia festivalului de muzică corală „Ioan D. Chirescu" — ediția a doua — care s-a desfășurat la Casa de cultură a sindicatelor din orașul Medgidia, președintele cenaclului a rostit un cuvînt introductiv, iar unii dintre membrii cenaclului au apărut în fața publicului fie ca dirijori, fie ca pianiști-acompaniatori. Și bineînțeles că programul concertului a cuprins, printre altele, și cîteva creații ale compozitorilor constănțeni, și anume : „În fruntea României" de Aurel Manolache, „La Pontul Euxin" de Boris Cobasnian, „Cîntecul țesătoarelor" și „Vrem pace" de Dem. Diaconescu. La festival au participat, ca invitați de onoare, compozitorii Mircea Neagu și Iovan Miclea, ultimul rostind și un cuvînt de salut din partea Uniunii Compozitorilor.

Dragoș ALEXANDRESCU

NOTE

Între 5—7 noiembrie compozitorul Anatol Vieru a fost prezent la Timișoara pentru a îndruma activitatea Filialei respective a Uniunii compozitorilor. ● Între 9—12 noiembrie, la Tîrgoviște a avut loc Festivalul de romanțe „Crizantema de aur", ediția 1982 cu participarea compozitorilor : Laurențiu Profeta, Florentin Delmar, George Sbârcea. ● La 12 noiembrie la București s-a sărbătorit 35 de ani de la înființarea Ansamblului artistic „Rapsodia Română" al U.G.S.R., cu participarea unor personalități artistice marcante. Din partea Uniunii compozitorilor au participat : Vasile Tomescu, Florin Comișel, Ioan Alexandrescu, Zaharia Popescu și Dinu Stelian. ● Între 25—28 noiembrie — a avut loc la Craiova Festivalul de muzică rock-jazz-folk ediția a III-a organizat de Consiliul Asociațiilor studenților comuniști din Universitatea Craiova. Au participat : Marius Popp și Johnny Răducanu. ● La 28 noiembrie, la Medgidia în cadrul manifestărilor „Pontica, dialog cultural cu viața" a avut loc „Festivalul județean de interpretare a muzicii corale — Ioan D. Chirescu" — ediția a II-a. Din partea Uniunii compozitorilor au participat prof. univ. Dragoș Alexandrescu și compozitorul Miclea Iovan.

Angela VODĂ

LUCRĂRI INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE ÎMPRUMUT A UNIUNII COMPOZITORILOR

Mansi Barberis — *Poveste la gura vetrei*, pentru povestitor și orchestră (2+1, 2+1, 2, 2 ; 4, 2, 3 ; timp., *perc. I :* tamb. picc, tamburino ; *perc. II* ptti, trgl., ; sil., cel., harpa ; corzi.

LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROURILE SECȚIILOR

Biroul secției de operă și balet : Liana Alexandra — *Mica sirenă*, balet într-un act pe libret de Anda Boldur, după basmul lui H.Cr. Andersen.

Biroul secției de muzică simfonică și de cameră : Nicolae Beloiu — *Cvartet de coarde ;* Mircea Chiriac — *Thalassa*, poem simfonic ; Csiky Boldizsar — *„Priveghiul vesel"*, baladă pentru cor și orchestră pe versuri populare ; Dumitru Capoianu — *Sonata pentru violoncel ;* Liviu Dandara — *Sonata pentru un pian singur ;* Corneliu Dan Georgescu — *Jocuri IX ;* Liviu Ionescu — *Rezonanțe II* pentru cvintet ; Adrian Iorgulescu — *Simfonie ;* Doina Nemțeanu-Rotaru — *Cumpăna luminii* cvintet ; Vasile Spătărelu — *Trei lieduri* pe versuri de Nichita Stănescu ; Cornelia Tăutu — *Ecouri de colind, cvintet ;* Ede Terenyi — *Cîntece populare* seria I și II ; Hans Peter Türk — *Cantata „Pleiadele"* pe versuri de Wiltstock ; Adalbert Winkler — *Rădăcini* variațiuni simfonice pe un cîntec din Maramureș ; Anton Zeman — *Simfonia III „1784"*.

Biroul secției de muzică corală și patriotică : Petre

Brîncuşi — *La izvorul dorului* (v.Felicia Donceanu) : Liviu Comes — *Către pace* (v. Ion Stoica) ; Dumitru Marinescu — *Solii de pace* (v.Dumitru Vasilescu-Liman) ; Cristian Petrescu — *Cîntec de ţară* (v.George Tărnea) ; Vasile Timiş — *În tînăra patrie* (v.Dan Rotaru) ; Lucian Vlădescu — *Republica trăiască-n libertate* (v.George Coandă) ; Adalbert Winkler — *Coloana fără sfîrşit* (v.Petre Nicolae) şi *Bădişor* (v.Petre Nicolae).

M. M.

Schimburi culturale

Robert Noel Malcolm — muzicolog din Marea Britanie, în perioada 17—30 IX. 1982 a fost oaspetele Uniunii compozitorilor din R.S. România şi a cercetat documente de arhivă legate de opera lui George Enescu despre a cărui viaţă şi creaţie intenţionează să scrie o monografie. ● *Mihail Pekov* — compozitor din R.P. Bulgaria, *Ştefan Nagdian*, *Tamara Dubkova* — compozitori din U.R.S.S., *Milos Sedmidubs* şi *Zdenek Broz* — compozitori din R.S. Cehoslovacia au participat la Festivalul „Toamna muzicală clujeană", eveniment înscris în calendarul lunii octombrie. ● *Mihail Teriverdiev*, compozitor din U.R.S.S. şi *Zdenek Krijek*, compozitor din R.S. Cehoslovacia, au fost oaspeţii Uniunii compozitorilor participînd în perioada 11—16 noiembrie la „Festivalul cîntecului ostăşesc". ● *Todor Dgigev*, muzicolog din R.P. Bulgaria şi *Shodmon Pulodi* compozitor din U.R.S.S., au fost oaspeţii Uniunii compozitorilor în perioada 20—25 noiembrie.

Compozitoarea *Carmen Petra-Basacopol* a participat în perioada 4—12 septembrie la Festivalul internaţional de la Aarhus (Danemarca) — festival care a avut ca temă „Opera contemporană — gen şi semnificaţie". ● Muzicologul *Tiberiu Alexandru*, a participat în perioada 10—12 septembrie a.c. la simpozionul Zoltan Kodaly de la Budapesta închinat centenarului naşterii compozitorului maghiar. ● *Horia Şurianu*, compozitor a fost invitat în cadrul relaţiilor culturale dintre ţara noastră şi Marea Britanie să efectueze o vizită de documentare în perioada 27. X—10 XI., cu care ocazie a luat contact cu viaţa muzicală din Anglia.

A 6-a întîlnire de lucru dintre compozitorii români şi sovietici a fost un eveniment de seamă înscris în calendarul lunii octombrie 1982. Cu acest prilej tinerii compozitori *Vlad Ulpiu*, *Dan Bălan*, *Valentin Gruescu*, *Marius Pop* şi *Mircea Romcescu* au fost reprezentanţii colegilor lor români la Moscova.

Carmen PĂSCULESCU-FLORIAN

NOTE EXTERNE .

„Anul Enescu" este titlul unui articol semnat de muzicologul Rufina Leites în „Sovjetskaia Muzîka" nr. 9/1982. Trecînd în revistă manifestările internaţionale dedicate lui George Enescu în cursul anului 1981, printre care reprezentarea operei *Oedip* de către teatrele de operă din Paris, Sofia, Saarbrücken, Stockholm, Berlin, articolul descrie pe larg manifestările care au avut loc la Bucureşti cu prilejul Festivalului Internaţional George Enescu şi lucrările Simpozionului citînd în acelaşi timp cele mai importante studii muzicologice apărute cu prilejul Centenarului Enescu.

„Zilele Goethe" la Opera de stat din Berlin s-au desfăşurat sub titlul „Un schimb de scrisori între Weimar şi Berlin". Alături de uvertura „Faust" de Wagner şi de „Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz au fost interpretate compoziţiile lui Fürst Anton Radzivill (1775—1833) pentru „Faust" de Goethe, precum şi Lieduri pe versuri de Goethe compuse de Beethoven, Schubert şi Schumann.

Un număr de 52 de discuri dedicate aniversării a 250 de ani de la naşterea marelui clasic vienez Josef Haydn au apărut anul acesta la casa de discuri Eterna. (Deci un disc pe săptămînă...) Discurile cuprind Simfoniile nr. 45 şi 49, Concertele pentru pian în Re major şi Sol major, opera „Lo Speziale" (Apotecarul), în set de 2 discuri, în limba italiană, Lieduri pentru soprană şi tenor, Quartetele de coarde op.76 şi op.77, Triourile cu pian şi Triourile de coarde.

În cadrul stagiunii 1982—1983 a Orchestrei Simfonice din Berlin-est, violonistul român Florin Paul va fi solistul Concertului nr. 2 de Paganini. Concertul va avea loc cu prilejul aniversării a 200 de ani de la naşterea lui Paganini.

Doctor în muzicologie Ingeborg Ahlinn din R.D. Germană semnează în revista „Musik und Gesellschaft" nr 8/1982 un articol intitulat „Un festival de muzică contemporană românească". Articolul se referă, cu pertinenţă şi profundă cunoaştere a vieţii muzicale româneşti, la Festivalul de muzică românească de la Iaşi, la care dr. Ahlinn a participat ca invitată a Uniunii compozitorilor din R.S. România.

S. N.

ÎMPLINIRI ŞI PERSPECTIVE

Muzica uşoară românească

Muzica uşoară — gen muzical a cărui identitate este definitiv legitimată astăzi în contextul artei sonore, ocupă un loc important în viaţa de toate zilele a tinerelor generaţii dar şi a celor vîrstnice, ca unul dintre posibilele moduri de exprimare sau ca fundal liber consimţit al activităţii.

Departe de a se constitui într-un conglomerat haotic sau o simplă succesiune de compozitori-interpreţi, tînăra istorie a acestui nou gen, martor şi expresie valabilă a timpului contemporan relevă o evoluţie fermă, dobîndirea statutului formei artistice ; depăşind cadrul strict hedonic al începuturilor, muzica uşoară păstrează popularitatea divertismentului, dar se implică din ce în ce mai evident în viaţa socială, înlesneşte comunicarea în modalităţi dintre cele mai directe, însoţind noi şi noi generaţii care se recunosc, se regăsesc în cadrul tematic vehiculat.

Muzica uşoară, muzică de extinsă popularitate, adeseori numită simplu „pop" a afirmat capacitatea — nu o dată demonstrînd — de a fi determinat şi accelerat un ansamblu de mutaţii, schimbări în comportarea zilnică, în aspiraţii şi convingeri, de a crea optimism, sau, dimpotrivă — haos, de a conferi identitate de grup.

Din totdeauna arta adevărată a fost şi a rămas o formă de implicare a artistului, o atitudine exprimînd un ideal, o tendinţă, un crez moral-ideologic.

La rîndul ei, muzica uşoară — desigur nu în proporţii totalitare, căci în orice pădure există şi uscături — muzica uşoară, alta decît aceea funcţională destinată anume divertismentului, petrecerii, dansului, poate demonstra virtuţile operei de artă autentice, durată fiind cu talent, inspiraţie, angajare.

Nu întîmplător, deci, muzica uşoară ca formă viabilă a artei sunetelor, capabilă a purta cu sine un semnificativ mesaj de idei şi trăiri afective, capabile deci a educa, a influenţa conştiinţe, capabile a se adresa, graţie sensibilităţii, unei extrem de întinse audienţe, nu întîmplător deci, muzica uşoară a devenit în ultima jumătate de veac un „esperanto" sonor al meridianelor, un univers de sensibilitate şi spiritualitate, depăşind graniţele, eludînd discriminarea : muzică uşoară — muzică grea în favoarea unei categorii unice : „muzică de calitate".

Tradiţional situată între două categorii de fenomene artistice majore — patrimoniul folcloric şi creaţia cultă — muzica uşoară a cunoscut în peisajul sonor românesc o expansiune lesne explicabilă, beneficiind în evoluţia, dezvoltarea sa, atît de fondul melodico-ritmic al cîntecului popular cît şi de invenţiile şi cuceririle armonice şi orchestrale ale genurilor culte.

Dobîndindu-şi prin creaţiile lui Ion Vasilescu, Ionel Fernic, Gherase Dendrino, Vasile Vasilache, etc., acumulări artistice necesare unui repertoriu solid, de „tradiţie", genul şi-a construit prolific istoria, liber de orice constrîngeri şi servituţi.

O incursiune în creaţia muzicală a ultimilor ani relevă însă aspecte extrem de interesante ale devenirii ale transformărilor genului numit „de divertisment" ce reuneşte astăzi în contextul său o apreciabilă varietate stilistică (desigur şi tematică), mutaţii datorate unui număr mare de creatori aliniaţi prin întreaga lor activitate dorinţei de a contribui prin mijloacele specifice de exprimare la înflorirea vieţii spirituale a poporului nostru.

Din lipsa unei terminologii adecvate, concludentă pentru această diversitate stilistică la care ne referim, titulatura de „muzică uşoară" este folosită în general pentru a desemna acele categorii repertoriale altele decît cele folclorice, corale, de operă şi operetă, camerale, simfonice, vocal simfonice.

Vom constata însă în teritoriul acestui gen numit global „muzică uşoară" co-existenţa unor specii muzicale distincte, deosebite de tiparele cîntecului „tradiţional" de divertisment (reprezentat de pildă prin şlagărul „Ţărăncuţă, ţărăncuţă" de Ion Vasilescu) de asemenea evoluţia acestui gen de cîntec tradiţional prin dobîndirea unor noi elemente de limbaj sonor (orchestraţie, instrumentaţie) şi în special prin extinderea zonelor tematice abordate.

Iată aşadar principalele specii ce constituie obiectul activităţii componistice actuale din sfera aşa numitei muzici de „divertisment" sau „uşoară", direcţiile în care evoluează mai recent mişcarea muzicală contemporană a acestui gen :

1. Muzica uşoară de factură tradiţională :
— cîntece cu tematică angajată, cîntece de muncă ;
— cîntecul poetic, de dragoste, cîntecul satiric ;
— cîntece pentru copii ;
— muzica de dans.
2. Muzica rock.
3. Muzica folk.
4. Genurile de fuziune : jazz-rock, rock progresiv ;
5. Muzica de jazz.

Dintre toate acestea, muzica uşoară deţine un loc prioritar în preocupările creatorilor

noștri. Iată un exemplu concludent :

Fondul repertorial nou creat pe parcursul ultimilor 12 ani însumează un total de 4 808 piese.

Analiza statistică referitoare la activitatea individuală a creatorilor relevă următoarele :

Lucrări realizate în perioada 1970—1981 :

Între 200 și 250 lucrări
— George Grigoriu, Ion Cristinoiu ;

Între 150 și 200 lucrări
— Aurel Giroveanu, Temistocle Popa, Camelia Dăscălescu ;

Între 100 și 150 lucrări
— Laurențiu Profeta, Ștefan Kardoș, Gelu Solomonescu, Radu Șerban, Vasile Vasilache, Vasile Veselovski, Marius Țeicu, Elly Roman, Florentin Delmar.

Între 60 și 100 lucrări
— Dudu Gheorghiu, Nicolae Kinculescu, Alexandru Mandy, Edmond Deda, Valențiu Grigorescu, Marcel Dragomir, Henry Mălineanu, Johnny Răducanu, Dan Stoian, Dan Beizadea, Eugen Koffler, Noru Demetriad, Vasile Șirli, Petre Firulescu.

Între 20 și 60 lucrări
— Florin Bogardo, Adalbert Winkler, Marius Popp, Cornel Fugaru, Andrei Prosteanu, Mișu Iancu, Dan Mizrahi, Dan Ștefănică, Sergiu Malagamba, Adrian Enescu, Ion Stavăr, Theodor Sibiceanu, Ramon Tavernier, Ion Ștefănescu, Richard Stein, Jolt Kerestely.

Sub 20 lucrări
— 9 compozitori.

Bogăția și varietatea peisajului componistic demonstrează capacitatea creatoare de care dispunem, repartiția evident nearmonioasă pe serii de tendințe, unele mai vechi, altele mai puțin vechi — ce există într-un peisaj muzical general destul de eclectic — fundamentale activității creatoare rămînînd însă — așa cum reiese și din numirea compozitorilor de mai sus — cîntecul de muzică ușoară de factură tradițională.

Muzica ușoară românească păstrează și menține cu perseverență intima sa relație cu izvoarele de la care s-a format, creatorii ei afirmînd însă cu autoritate disponibilități multiple, permeabilitatea la nou, mai mult, talentul, forța de a crea modele de rezistență în teritoriile sonore ale avangardei sau ale speciilor noi apărute. Și amintim în acest fel cîteva exemple alese la întîmplare : piesele „Seara" și „Pasărea de apă" de Radu Șerban, adevărate bijuterii muzicale în contextul folk, de rock'n roll-ul „Cîntec tineresc" al lui Ramon Taverrier, același Ramon Tavernier care evoluează cu dezinvoltură și eleganță pe coordonatele expresive ale jazz-ului, alături de un Johnny Răducanu, Marius Popp sau Laurențiu Profeta — și nu l-am putea omite, chiar și dintr-o exemplificare întîmplătoare pe mai tînărul Adrian Enescu, creator cu o personalitate profund ancorată în spiritualitatea românească, prezentîndu-se însă ca un deschizător de drumuri în peisajul nostru componistic în ceea ce privește investigarea lumilor de sonorități ale instrumentelor electronice — melotronul, sintetizatoarele de sunet — circumscrise esteticii jazz-rock-ului progresiv.

Să reținem, deci, *ca o primă caracteristică* a perioadei la care ne-am referit (1969—1982), *preocuparea compozitorilor* (53 membri ai Uniunii compozitorilor, 25 nemembri), *de a aborda în ansamblu formele la zi proprii genului „ușor", de divertisment.*

Muzica ușoară, muzica ușoară cu text, și-a demonstrat nu o dată capacitatea de pătrundere în conștiințe prin mesajul ei artistic ce se adresează atît intelectului cît și sensibilității — facilitînd astfel acceptarea și interiorizarea ideilor cuprinse în el. Cu cît textul cuprinde o mai mare bogăție ideatică, cu atît mai mare este intensitatea emoțiilor pe care le transmite cîntecul, cu atît mai profundă este implicarea ascultătorului. Capacitatea de captare deci, rezidă în faptul că ele, melodiile, reușesc să înfățișeze artistic fapte, sentimente, emoții comune tuturor oamenilor care le receptează. Caracterul larg de receptare a muzicii ușoare de către o extrem de largă audiență ridică mari responsabilități sociale pentru creatorii din acest domeniu. Mesajul conținut de o melodie transleză într-o atitudine față de un fapt de viață, față de o idee pe care compozitorul și poetul (sau textierul) le propun, iar validarea acestei atitudini echivalează în plan social cu impunerea ei ca valoare etică. Recunoscînd valoarea melodiei, publicul o acceptă promovînd în acțiunile lui ideile conținute în cîntec.

Sensibil la aceste comandamente estetice, compozitorii de muzică ușoară au înscris în creația lor numeroase pagini sonore prin care exprimă sentimentele luminoase legate de înfăptuirile construcției socialiste cîntînd inspirat patria, poporul, generozitatea de simțire a românului. Un nou apel la statistici relevă pentru ultimii ani o creștere a interesului acordat creațiilor cu tematică majoră, angajată, cîntecului militant de muzică ușoară cu conținut social-politic, abordate fără excepție de toți creatorii genului, indiferent de generație, de preferință stilistică. Astfel în ultimii ani de pildă, au fost consemnate 314 asemenea lucrări, multe dintre ele purtînd semnături ale compozitorilor de notorietate ai genului (George Grigoriu, Laurențiu Profeta, Temistocle Popa, Ion Cristinoiu, Marius Țeicu, Marcel Dragomir, Vasile V. Vasilache, Aurel

Giroveanu, Camelia Dăscălescu, Vasile Veselovski, Florin Bogardo și mulți alții), au devenit piese-simbol ale tineretului, ale pionierilor sau uteciștilor, piese fredonate de mici și mari, șlagăre ale muzicii, ale înfrățirii socialiste, expresie artistică a celor mai nobile și înălțătoare sentimente patriotice.

20 și 25% din creația anuală de muzică ușoară este reprezentată deci de asemenea lucrări — ele venind să confirme o dată în plus angajarea responsabilă cu care creatorii noștri urmează indicațiile documentelor de partid privind orientarea culturii noastre socialiste.

Numeroase lucrări din această sferă tematică, alături de un foarte reprezentativ eșalon repertorial și-au îndeplinit menirea artistică, noblețea melodică, inspirația, talentul creatorilor muzicieni fiind sprijinite pe temeinice suporturi literare datorate unor poeți sau textieri de aleasă ținută profesională. Nu mai puțin adevărat este însă și faptul că muzica ușoară românească privită în totalitate nu poate răspunde la acest capitol exigențelor, fie ele chiar nu foarte severe.

Îmbunătățirea calității textelor de muzică ușoară — iată ținta către care au fost sistematic îndreptate eforturile creatoare, serialul de concerte „Laudă omului" organizat în colaborare de Uniunea compozitorilor și Uniunea scriitorilor fiind una dintre pîrghiile importante ale acestui mecanism, una dintre cele mai solide inițiative menite să creeze noi punți, noi mijloace de apropiere și comunicare între arte, între reprezentanții lor de elită.

Să notăm, ca o altă caracteristică pentru etapa analizată, pe lîngă preocupările multilaterale ale creatorilor genului, de abordare a tuturor compartimentelor stilistice găzduite în contextul așa numitului „divertisment" probînd o activitate efervescentă, interesată și interesantă, ritmic susținută printr-o viață de breaslă, dintre cele mai armonios constituite, să notăm, pe lîngă continuitatea, proporția apreciabilă numeric a creației, *calitatea ideologică și artistică de ansamblu a producției muzicale*, perseverent, tenace, entuziast înscrisă în istoria acestor ani. Să notăm de asemenea faptul că, odată cu începutul deceniului opt, o nouă generație de compozitori se afirmă plenar, anunțînd o redutabilă forță creatoare pregătită pentru a prelua și perpetua genul pe noi culmi de expresivitate către acumulări valorice. (Fl. Bogardo, Ion Cristinoiu, Horia Moculescu, V. Vasilache, Marius Țeicu, etc.).

Pentru a ilustra ideea vom recurge la un nou exemplu ales din rîndul său fără o anume intenție ; investigînd creația lui Ion Cristinoiu, de pildă, să reținem cîteva titluri : „Te-așteaptă un om", „N-am noroc", „Nu te mai gîndi", „Cheamă-mă", „Nici o lacrimă", „Pînza bărcii", „Încredere", „Melodiile dragostei", „Revedere", „Ani fericiți", „Soare dobrogean", „Uită nostalgia", „Planeta de vis", „O iubire peste veacuri", „Taina nopții" — eminente șlagăre, pe care laurii oricăror concursuri internaționale le-ar fi putut încununa. Dar, asemenea lui Cristinoiu, există și un Bogardo, un Horia Moculescu, un Vasilache, Țeicu, Pautza, Mircea Romcescu, există melodiile unui Radu Șerban, Popa, Veselovski, C. Dăscălescu, M. Dragomir, Aurel Giroveanu, Edmond Deda, Gelu Solomonescu, Elly Roman, Nicolae Kirculescu, la rîndul lor prezenți în peisajul nostru componistic cu un număr impresionant de șlagăre cu adevărat fără vîrstă. Și nu am menționat încă numele lui George Grigoriu, a cărui prezență componistică în ultimii cincisprezece ani atinge adevărate recorduri cantitative și calitative.

Un nou argument în favoarea celor afirmate ne este oferit de scurta trecere în revistă a cîtorva dintre premiile Uniunii compozitorilor acordate pe parcursul deceniului opt : „În România" de George Grigoriu (1971), „Umbra plopilor" de Marius Țeicu și „Gorunul lui Horia" de Gelu Solomonescu (1976—1977) ; „Aici am fost, aici vom fi" de George Grigoriu, „De-or trece anii", „Lacul" de Ramon Tavernier, „Pînza bărcii" de Ion Cristinoiu (1978) ; „Lumina vieții" de Marius Țeicu, „Vorbe de iubire" de Mișu Iancu, „Jocul joc" de Horia Moculescu, „Coloana fără sfîrșit" de Al. Mandy, „Astfel" de Vasile Șirli (1979) ; „Joc de copii" de Laurențiu Profeta (1980) ; „Planetele" de Marius Țeicu, „Orice om" de Florin Bogardo (1981).

Apelăm iar la o enumerare de titluri ce trezesc prin simpla lectură emoția, cîteva dintre lucrările de excepție înscrise cu majuscule ca laureate în Cartea de aur a Festivalului național „Cîntarea României" : „Viața mea se ilumineză" (L. Profeta), „Aici trăim (Vasile Veselovski), „Laudă omului" (R. Șerban), „Un albastru infinit" (M. Dragomir) — ediția I-a ; „Cîntec pămîntului" (R. Șerban), „La steaua" (Fl. Bogardo), „În cinstea țării" (T. Popa), „Dă-mi armele să le prefac în flori" (Gelu Solomonescu), „Brîul albastru" (Vasile Veselovski) — ediția a II-a ; Țară de ziuă, țară de vreme" (Fl. Bogardo), „Balada vechiului menestrel" (Horia Moculescu), „Cine a născocit iubirea" (Cornel Fugaru) — ediția a III-a.

În actuala etapă de dezvoltare a societății noastre în care arta și cultura devin tot mai amplu și mai profund un bun al întregului popor, fiind chemate să-și sporească forța de intervenție socială și contribuie într-o și mai mare măsură la educația civică, morală și estetică a oamenilor muncii, muzica noastră ușoară răspunde cu promptitudine imperativelor enunțate, creația noastră originală evidențiind pe ansamblu valori artistice, meșteșug al creației, talent, inspirație și — foarte important — un caracter profund național.

Permeabilitatea la experiment, la cuceririle de limbaj nu s-a tradus prin simpla acceptare și adoptare a unor clișee de import ci prin

topirea noului într-un mod de exprimare propriu, unicat, legat prin esențe de creația folclorică românească.

Muzica ușoară românească se adresează publicului său pe înțelesul acestuia, creindu-și astfel singura cale de a se afirma în contextul artistic, o identitate aparte, națională, originală.

Rezultatele obținute în domeniul creației de muzică ușoară s-au reflectat ritmic în programele instituțiilor chemate să-i asigure drumul de acces către publicul larg — beneficiar al activității cultural-artistice.

Radioul și televiziunea rezervă muzicii ușoare românești un procent important din totalul emisiunilor difuzate ; principiul acoperirii majorității programelor cu creație proprie sau cu o creație cîntată în limba națională constituie o necesitate de prim ordin, ea constituind unul dintre elementele importante ale definirii postului în primul rînd față de ascultătorii propri dar și în confruntarea pe „scala" internațională a radiodifuziunilor.

Consumul enorm de muzică ușoară, cu toate posibilitățile de reluare implicate în specificul activității de programare la radio se cere a fi asigurat de un număr relativ mic de creatori și de o bază de producție încă și mai restrînsă. Procentul de înnoire a repertoriului este după cum reiese din cifrele expuse anterior, în medie de o melodie pe zi (anual fiind create de regulă între 350 și 400 de noi melodii). Față de volumul total al programelor de muzică ușoară 350—400 de piese ar fi oricum infim chiar în condițiile ideale de a se înregistra anual toată producția de noutăți oferite de creatori. Dacă ne gîndim însă că nici jumătate din piesele oferite anual nu ajung să fie înregistrate, putem aprecia cît de modestă este perspectiva oferită creatorilor pe acest important canal de difuzare și popularizare.

Proporția discurilor Electrecord — un alt important mijloc de popularizare a creației naționale de gen — a cunoscut pe parcursul deceniului opt și în continuare o traiectorie ascendentă. Camelia Dăscălescu, Jolt Kerestely, Andrei Prosteanu, Valențiu Grigorescu, Vasile Șirli, Dan Ardelean, Dan Stoian, Laurențiu Profeta (discuri de 17 cm. diametru), Elly Roman, Horia Moculescu, Marius Țeicu, Adrian Enescu, Aurel Giroveanu, Ramon Tavernier, Petre Andreescu, Ion Cristinoiu, Claude Romano, Mișu Iancu, Marcel Dragomir, Temistocle Popa, Alexandru Mandy, Vasile Veselovski, Dan Stoian și alții (discuri de 30 cm. diametru) iată cîteva nume ale compozitorilor care au fost editați pe discuri portret alături de numeroase alte LP-uri de selecțiuni sau discuri colective.

Dacă pînă nu demult discurile Electrecord erau realizate pe bază de preluări de benzi Radio sau TV, extrem de importantă apare noua orientare a Casei de discuri de a edita albume-portret pe care sînt lansate noi melodii, piese în primă audiție, ideea aliniindu-se astfel necesității de stimulare și promovare mai intensă a creației naționale.

Un alt important stimulent pentru activitatea de creație și interpretare în domeniul muzicii ușoare l-au constituit organizările concursurilor și festivalurilor de gen.

Ediții după ediții, Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia a atras atenția și participarea unui număr foarte mare de compozitori tineri sau consacrați. Multe dintre piesele prezentate în programele manifestării (în anumite perioade constituind unicul cadru organizat de prezentare și lansare a noilor creații), multe melodii deci definindu-se în lucrări de referință ale genului. Este adevărat că spre mijlocul deceniului, festivalul căpătase o anume rutină, afirmînd deficiențe serioase în domeniul textelor vechiculate. Desființarea sa a fost departe de a fi rezolvat însă problema genului, ba, dimpotrivă, ridicîndu-se odată cu desființarea festivalului problema „manifestării înlocuitoare". Ne confruntăm cu tradiția, negăm rutina, spiritul vetust, dar ce punem în loc ? Muzica ușoară românească a resimțit lipsa unei manifestări muzicale de anvergură, la nivel național, moment important al confruntării creației noi cu opinia publică, redobîndit însă odată cu înființarea Festivalului național „Cîntarea României", al concursului televiziunii „Șlagăre în devenire" și, în fine, prin ciclul de concerte-concurs „Melodii '80, '81 și '82", în cadrul căruia au fost antrenați toți compozitorii membri ai Uniunii, toate teatrele și secțiile de estradă, precum și cei mai valoroși soliști și formații de acest gen din țară.

Astfel de manifestări, alături de altele cu o mai restrînsă sferă de cuprindere cum ar fi Festivalul Cîntecului ostășesc, „Pontica" — Constanța, „Florile Ceahlăului" — Piatra Neamț, „Cîntecul adîncului" — Petroșani, Festivalul de jazz de la Sibiu, cele ale artei studențești, Club A, etc., constituie adevărate rampe de lansare, prilejuri, mult apreciate de public, ale reîntîlnirii cu șlagărele muzicii noastre ușoare.

Analiza retrospectivă a stagiunilor teatrelor și secțiilor de estradă relevă tendința de promovare cu mai multă consecvență a creației de muzică ușoară românească, spectacolele și concertele acestor instituții fiind pătrunse de suflul dinamic al vieții actuale, accentuînd virtuțile educative ale satirei și umorului.

Spectacolele „Toate cortinele sus", „Boema, slăbiciunea mea" de Vasile Veselovski, „Revista de aur" de Mălineanu-Manolache, „Revistă în luna de miere" de Temistocle Popa, „Nu sînt Turnul Eiffel" de Cristinoiu-Dumbravă, „Fantasiorama" de Mălineanu-Manolache și altele — premiate de altfel fie de Uniunea compozitorilor sau în Festivalul național „Cîntarea României" argumentează concret ideea.

Nu cu frecvența dorită și presupusă de valoarea multora dintre creațiile compozitorilor noștri de muzică ușoară, piesele românești de gen au ajuns însă nu o dată în edițiile unor prestigioase festivaluri și concursuri de muzică ușoară internațională. Camelia Dăscălescu, Dan Ștefănică, Cornel Fugaru, Laurențiu Profeta, Radu Șerban, Vasile Șirli, Dan Ardelean, Adalbert Winkler și-au înscris astfel numele în programele sau palmaresurile concursurilor de la Tokyo-Japonia, Malta, Poznan.

Frumoasele reușite pe care le-am consemnat în prezentele pagini atestă nivelul creației românești de muzică ușoară ce a cunoscut în ultimii ani o reală creștere valorică. Desigur, aprecierea se referă la estimarea de ansamblu a contextului genului ce se confruntă însă în continuare cu o diversitate de probleme a căror rezolvare constituie o necesitate de majoră importanță.

Ne referim în special la atenția ce trebuie acordată în continuare îmbunătățirii calității textelor de muzică ușoară, dobîndirea unui caracter competitiv și în domeniul orchestrației, impulsionarea creației pentru tineret (muzica de dans, folk, rock, etc.), atragerea unui număr sporit de instrumentiști — specializați în gen, formarea și educarea unei noi generații de compozitori, sporirea aportului creator al celor ce activează în prezent pentru gen, perfectarea formelor de colaborare cu instituțiile ce servesc la popularizarea fondului repertorial astfel încît muzica ușoară românească a deceniului al nouălea să poată realiza noua calitate spre care tinde întreaga cultură socialistă.

Daniela CARAMAN-FOTEA

VIAȚA MUZICALĂ

Emil Simon—Dan Grigore

Din multe puncte de vedere, concertul filarmonicii din Cluj-Napoca, susținut sub bolta Ateneului român sub bagheta dirijorului Emil Simon, a fost o reușită. Deși programul a suferit modificări de ultim moment, ținuta de ansamblu a serii a fost exemplară.

Prima lucrare a serii, *Poemul simfonic „Pintea Viteazul"* (caracterul de suită este eludat așadar în se înscrie în rîndul partiturilor purtînd veșminte simfonice după ce, înainte, au urmat convențiile muzicii de film. Evident, substituția implică schimbări, iar de caracterul, ponderea, semnificația lor depinde încadrarea (sau rejectarea din) în rîndul lucrărilor de valoare. Alături de suitele similare semnate Tiberiu Olah, *Poemul simfonic „Pintea Viteazul"* (caracterul de suită este eludat așadar în favoarea coagulării întregului în convențiile unui gen care nu refuză narativul însă îl sudează echilibrat din nevoie de simetrie, de construcție, de „durabilitate" arhitectonică — iată așadar o primă transformare radicală a muzicii de film) reprezintă o semnificativă (și reușită) replică simfonică. Desigur, muzica menține un oarecare descriptivism, lucru care se înțelege nu ca inevitabilă carență ci ca propensiune componistică pentru nuanțările sonore trimițîndu-și semnificații în alte sfere, însă dincolo de acestea sînt clar prezente aici elemente de simfonism autentic : dozarea unei evoluții a tensiunii dramaturgice a lucrării, preeminența orchestrală acordată elementelor semnificative din punct de vedere tematic, suprapunerea motivelor melodice generatoare, distincte prin însăși natura lor bine afirmată în conștiința, în memoria ascultătorului român (este vorba despre celule melodice și ritmice maramureșene, locul de luptă, izbîndire și înfrîngere a eroului real Pintea, prin dimensiunile epopeice ale luptei sale trecut în conștiința, în memoria populației românești maramureșene și, mai departe, a întregii Transilvanii). Dominantele de meșteșug ale realizării muzicale sînt ireproșabile, orchestrația, tempii propuși colectivului interpretativ, opțiunile componistice pentru cantitatea prelucrării unor motive melodice în defavoarea altora fiind semne ale unui meșteșug componistic împins departe. La aceasta, se adaugă muzicalitatea, talentul, vibrația afectivă pentru o muzică apropiată autorului, toate fiind tot atîtea virtuți de înzestrare componistică care determină o receptare activă, vie în sală, care determină, în ultimă instanță, valoarea lucrului.

Din pricina unei schimbări de ultim moment, am ascultat o lucrare neinclusă în programarea inițială : *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Brahms, solist Dan Grigore. Sînt de obiectat, în această interpretare, tempii rari folosiți (obiecția are, bineînțeles, caracter de subiectivitate). Am asistat aici la o execuție în care, fapt interesant, deși compartimentele luate separat „se țineau bine în picioare", ansamblul rămînea neconvingător. Cauza rezidă, cred, în neconcordanța nu numai a tempilor ci și a concepției muzicale despre partitură (în ultimă instanță, tempoul muzical este, în primul rînd, funcție de concepție interpretativă).

În încheiere, două lucrări de Debussy : *Preludiu la după amiaza unui faun* și *Iberia*, lucrări de maxim rafinament orchestral, de folosire intensă a potențialităților expresiive și tehnice ale ansamblului, în care dirijorul joacă nu numai rol

de coordonator — el este motorul, dinamul acționînd, propulsînd întreg acest ansamblu, de mari dimensiuni în tiparele formelor (ale configurațiilor sonore) scontate de compozitor. Interpretarea a demonstrat — dacă mai poate fi vorba de demonstrație în ceea ce îl privește pe eminentul dirijor Emil Simon — potrivirea între concepția muzicală infuză operei și redarea ei în sala de concert, redare purtînd toate atributele scînteietoare ale limbajului orchestral debussyist, redare convingînd de o autentică forță dirijorală, în fruntea unui meritoriu colectiv.

Viorel **CREȚU**

Cristian Mandeal—Ștefan Ruha

Cel de-al doilea concert al Filarmonicii clujene în capitală a adus la pupitru pe Cristian Mandeal, unul dintre cele mai vibrante nume ale tinerei generații de șefi de orchestră, impunător prin explozia talentului său ca și prin seriozitatea și multilateralitatea pregătirii.

De asemenea, un argument al interesului acestui concert l-a marcat prezența pe afiș a unei prime audiții de Cornel Țăranu *Prolegomene II*. Cîștigător, anul acesta, al premiului de disc al Fundației Koussewitsky, compozitorul clujean bine cunoscut în țară și în străinătate se legitimează astăzi printr-un stil cu linii de forță ferm trasate, definit prin puternice trăsături personalizatoare ca și prin suplețea, diversitatea ce fac atractive fiecare din titlurile sale. Lucrările lui Cornel Țăranu din ultima vreme, o dată definit limbajul și opțiunile formulate proprii, o dată depășită problema noutății care, la un compozitor cu adevărată necesitate de exprimare, vine de la sine, lucrările sale, deci, au un ton deosebit de personal. Prin ton înțeleg o imagine aparte,, neconfundabilă, ce se clădește în memoria ascultătorului în mod firesc, fără artificiu, fără efort ori ostentație. Personal, tocmai prin aceea că nu au un spațiu propriu voit în mod programatic ci izvorăsc din firea, etimologic vorbind, compozitorului. Cornel Țăranu nu tentează originalitatea liminală, marginală, ci aceea de graniță, de sinteză, mai dificil de obținut, mai periculoasă și cu atît mai meritorie o dată legitimată. Filiația enesciană, în sensul strict al limbajului, dar și în sens aș zice moral, etic, este imposibil de negat.

Prolegomene II — comandă a ansamblului francez „2e2m", condus de Paul Méfano, au o epică foarte românească, un stil narativ care, dacă nu aliniază argumente faptice ori trimiteri programatice imediate, nu este mai puțin grăitor. Lucrarea stă conștient sub semnul *Preludiului la unison*, la care trimit formația exclusivă de coarde, apoi chiar unele figuri melodice, ca și tehnica suprapunerilor și înlănțuirilor. Însuși conceptul de figură melodică, definit atît static, în raporturile intervalice interne, cît și în tratarea bazată pe continua circulație, pe jocul virtuoz al identității și variației libere, recomandă modelul, ales probabil și ca declarat omagiu. În acest fel, spațiile melodice ale lui Cornel Țăranu nu sînt nici tematice, în sens tradițional, nici atematice, în accepțiunea post-belică a termenului. O ambiguitate fundamentală care este și un semn al tehnicii componistice și, cum spuneam, semn al maturității artistice.

În ciuda atîtor referințe certe, climatul muzical este altul. Un neo-expresionism românesc se definește în creația a doi compozitori de aceeași generație : Corneliu Dan Georgescu — un expresionist ludic, țuculeștian, și Cornel Țăranu — un expresionism narativ, blagian.

Gestul muzical, la acesta din urmă, traversează ca rezultantă prin mulțimea gesturilor instrumentale individuale, ce par a se bucura de o anume libertate, respirație ce le este lăsată de compozitor tocmai pentru a profita de impactul strategiei ferme, dar realizată în dialectică cu dezinvoltura, confesiunea aparte a fiecărei partide. Axele paradigmatice ale lucrării par a fi voință și divagație, gest și ecou, direcție și abatere. În acest mod, motivică și abstracțiune intervalică nu se mai realizează ca oponente iar muzica lui Cornel Țăranu este și nouă și definitivă.

Cristian Mandeal a vădit a avea despre lucrare o imagine foarte clară, dobîndită credem, nu numai prin instinct, dar această claritate nu a sacrificat în vreun fel farmecul acestei muzici ce trebuie degustat, savurat pe îndelete în ambiguitatea lui. Altfel, arta lui Cristian Mandeal pare a se exersa cu predilecție în domeniul structurilor ample, impozante edificii ce cer o implacabilă strategie a planurilor și a punctelor culminante. *Simfonia a IV-a* de Bruckner a fost, pînă acum, evenimentul interpretativ al stagiunii bucureștene. Dirijorul controlează ferm toate straturile lucrării — datorită unei adevărate cunoașteri a partiturii, știe mereu încotro se îndreaptă fluxul muzical, sesizează tenace stufoasa dramaturgie brucknerianâ. Raporturile sale cu orchestra sînt obtime, realizate probabil și verbal, în concept, și în act, gestic, Cristian Mandeal fiind într-o măsură ideală un talentat și un intelectiv totodată.

Despre *Concertul* de Mendelssohn-Bartholdy cu Ștefan Ruha vom spune numai că elasticitatea mult cîntatului opus nu merge pînă acolo unde o forțează să ajungă artistul clujean și că partitura presupune mult mai multă rigoare (pentru a nu mai vorbi de formă instrumentală) decît este dispus astăzi interpretul să-i acorde.

Costin CAZABAN

Modest Cichirdan—Krasimir Gatev

Bineînțeles, tonul criticii muzicale se cere modelat atunci cînd se pronunță asupra unui colectiv orchestral de proporții și condiții relativ modeste — cazul Filarmonicii din Botoșani, colectiv artistic înființat destul de recent, avînd mulți oameni tineri în alcătuire. Modelarea, restrîngerea, va fi, de data

aceasta, minimă pentru că, iată, apărînd sub prestigioasa cupolă a Ateneului, într-un concert cu program ambiţios sub bagheta sigură a unui tînăr şi înzestrat dirijor — l-am numit pe Modest Cichirdan — filarmonica botoşăneană a produs o reală (şi plăcută) surpriză. Dacă am fi făcut abstracţie de afiş, s-ar fi putut zice că oaspete la Ateneu este oricare dintre orchestrele mari, de tradiţie şi cu posibilităţi pe măsură, ale ţării.

Ca prim argument s-a constituit interpretarea *Simfoniei nr. 31 în Re major KV 297* de Mozart, o interpretare sobră şi exactă, apropiată de subtilităţile artei interpretative presupuse de creaţia compozitorului austriac, preferînd însă sonorităţi pline, exacte, frazări „realiste", oarecum beethoveniene, tempi moderaţi şi comozi pentru exacta punere în pagină a fluxului sonor. Impresia consecutivă audiţiei, sprijinindu-se pe datele obiective ale interpretării, a fost cea de siguranţă, de deplină familiarizare cu o partitură pe cît de uşor de realizat, pe atît de plină de ascunzişuri neputînd fi corect interpretată decît înarmat cu fantezie şi sensibilitate.

Aceleaşi observaţii (cuvînt înţeles la modul pozitiv, ca tălmăciri scrise ale unor — totuşi perfectibile — dobîndiri stilistice) privesc şi acompaniamentul *Concertului nr. 2 pentru pian şi orchestră* de Beethoven, realizat precis şi cu gust. Partea solistică a lăsat însă de dorit. Mai precis, pe cît de convingătoare a fost ştima orchestrală, cu plăcere, cu străduinţă redată în sală, pe atît de superficială, de lipsită de (auto)convingere a fost partea solistică a pianistului bulgar Krasimir Gatev. Cele mai sugestive cuvinte privind interpretarea sa pot fi cele punînd în lumină lipsa de relief, de pregnanţă melodică şi ritmică chiar, de personalitate solistică a interpretului. Judecînd după calitatea execuţiei piesei oferite în bis, cred că pianistul bulgar a fost fie sub nenorocul unei seri rele, fie constrîns negativ de o agendă prea încărcată sau de o programare prea grăbită, de ultim moment.

Altarul măsăstirii Putna de Ciprian Porumbescu a reprezentat ocazia unei excelente întîlniri interpretative a orchestrei botoşănene cu corul Filarmonicii „George Enescu". Partitura, o splendidă pagină vocal-simfonică, alternînd cu moderaţie şi gust intervenţiile corale şi fondul instrumental, conduse de partitura solistă a basului (în concert, Teodor Ciurdea, o excelentă voce gravă, cu sonorităţi plăcute şi bine timbrate, cu ţinută şi bine înţeleasă muzicalitate), a prilejuit o interpretare reuşită, cuprinzînd sugestiv maiestatea, gravitatea de idei şi sentimente din pagina compozitorului bucovinean.

În încheierea serii, am ascultat *Simfonia a II-a în Si bemol Major* de Schubert. Care sînt datele expresive ale gestului dirijoral realizat de Modest Cichirdan ? În primul rînd, răzbate din interpretare o excelentă cunoaştere a partiturilor propuse, dublată, în gest, de siguranţă, atît în intenţie cît şi în susţinerea propriu-zisă. Cu alte cuvinte, dacă despre cunoaşterea partiturii se poate scrie că este o (îndeplinită) premisă *sine qua non*, ea se însoţeşte aici de certitudinea, percepută în orchestră şi în sală, a unei asimilări a partiturii, a prelucrării şi tălmăcirii ei în vederea unei finalităţi expresive. Gestul dirijoral al lui Modest Cichirdan nu este numai corect şi sigur, autoritar ; el arată ce se vrea şi indică cert direcţia în care trebuie progresat pentru dobîndirea semnificaţiei muzicale dorite. În acelaşi timp, gestul (deşi cîteodată rigid) nu apare a fi monocord, unicolor ; din piesele oferite — e adevărat, în aceeaşi, largă, sferă stilistică — s-a putut lesne deduce o personalitate plurivalentă, indiscutabil, o autentică individualitate interpretativă.

Viorel CREŢU

Nicolae Boboc—Jan Hora

Dacă, referindu-ne la turneul bucureştean al Filarmonicii din Cluj-Napoca nu ne-am oprit asupra calităţilor bine cunoscute ale ansamblului orchestral, în ceea ce priveşte orchestra arădeană, invitată cu cîteva săptămîni mai tîrziu, trebuie relevată surpriza unui colectiv de înaltă capacitate artistică, omogen, suplu, într-un cuvînt o orchestră putînd concura cu cele mai bune formaţii simfonice ale ţării. Din nou ies în evidenţă consecinţele învăţămîntului muzical românesc, ale cărui diplome de absolvenţă sînt garanţii de profesionalitate şi dăruire artistică. Activitatea în domeniul muzicii de cameră şi solisticii pe care o practică mulţi dintre membrii orchestrei, este de asemenea un factor al saltului calitativ net înregistrat de Filarmonica din Arad în anii din urmă.

Şi, desigur nu în ultimul rînd, important este şi faptul că orchestra este din nou condusă de Nicolae Boboc, personalitate a dirijatului românesc, artist care stabileşte un dialog fertil cu orchestra, transmiţînd imaginea adecvată a opus-ului interpretat, comunicînd sau provocînd şi mijloacele tehnice de realizare a acestei imagini. Calităţile şefului de orchestră ca şi ale colectivului simfonic şi-au găsit cuvenita ilustrare în *Simfonia a II-a* de Schumann, într-o versiune animată de viaţă interioară, de o pulsaţie romantică bine acordată substanţei textului. Muzica orchestrală a lui Schumann pune probleme în privinţa realizării cu claritate a vocilor orchestrale, de multe ori prea stufos instrumentate, or, ceea ce a prezentat Nicolae Boboc la pupitrul filarmonicii arădene a fost un Schumann transparent, ardent dar echilibrat, retoric cu măsură, într-o cvadratură formală academică şi totuşi proaspătă, cuceritoare.

Calităţile colectivului nu au fost mai puţin eficiente în interpretarea *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi, lucrare de referinţă a repertoriului simfonic românesc. Mă gîndesc aici la transparenţa coardelor în coralul cu care debutează lucrarea, unde linia melodică s-a relevat fără a sacrifica plinătatea armoniei, firească şi totuşi mereu ingenioasă, intervenţiile cu pregnanţă timbrală ale lemnelor, bine stratificate pe voci conştient conduse, în general asimilarea în profunzime a muzicii marelui compozitor, originar din acele părţi ale României.

În *Concertul în Si bemol major op.4 nr. 2* de Händel l-am ascultat pe organistul Jan Hora din Cehoslovacia. O versiune modestă a unui opus nesemnificativ, interpretarea evidențiindu-se prin alegerea nefericită a registrelor orgii, combinate probabil în pripă, cu exces de ancii duble, ceea ce dădea muzicii, de un caracter mai mult intim, o rezonanță metalică, ciudată și nu tocmai plăcută.

Costin CAZABAN

O lună la opera bucureșteană

Vineri, I octombrie : *Carmen*

Premieră ? Și da și nu. Da — pentru că s-a bucurat de tratamentul administrat unei premiere (fonduri, repetiții, vizionări), pentru că i s-a încredințat o nouă conducere muzicală (Carol Litvin) față de precedenta montare (Constantin Petrovici) și o nouă coregrafie (Ion Tugearu care a substituit-o pe Tilde Urseanu), pentru că tandemnul interpreților principali (Rodica Mitrică-Bădîrcea și Ludovic Spiess) a constituit o premieră (mai corect spus — un debut). Nu — pentru că a fost reluarea unei mai vechi montări a deceniului trecut într-o formă re-condiționată a aceleiași concepții regizorale aparținînd venerabilului Jean Rînzescu și lui Vasile Calomfirescu, și în decorurile re-vopsite ale lui Ion Clapan, pentru că unii cîntăreți au reiterat, poate din obișnuință (Dan Zancu și Marcel Angelescu) dar și din oportunitate (Victoria Bezetti) aceleași personaje ca în trecuta ediție. A ieșit, în cele din urmă, un spectacol echilibrat dar vetust, tensionat dar nu îndeajuns de strălucitor, studiat dar static. Dorința aprofundării excesive a caracterelor personajelor s-a convertit uneori în emfază și pleonasm. Excesive au fost și emoțiile (malefice) Rodicăi Mitrică-Bădîrcea care a părut copleșită, cel puțin în primul act, de importanța rolului. Așa se explică inadvertențele de ordin ritmic dintre solistă și orchestră, după cum cele dintre cor (dealtfel în mare progres) și orchestră își găsesc sursa în rigiditatea tempoului imprimat de dirijor într-un context deosebit de aglomerat în personaje și acțiuni, context inspirat reprezentat prin elemente de culoare locală sugestive și printr-un decor modular eficient exploatat. La fel de eficientă și sugestivă a fost prestația lui Ludovic Spiess.

Sîmbătă, 2 octombrie : *Balul Operei*

Un bogat program artistic și de divertisment. Hero Lupescu a ținut să-și etaleze disponibilitățile în alcătuirea unor astfel de spectacole creînd acea mizanscenă în care se sparg barierele dintre artiști și public. Am înțeles prezența muzicii de operă și operetă, a corului (aflat în mare vervă), a momentelor coregrafice, fie cele din prima parte, de pe scenă, fie cele din pauză, din foyer — constituite ad-hoc — am înțeles chiar și prezența paradei modei, ca idee și mai puțin ca exprimare (căci ar fi fost mai interesantă o paradă a costumelor din operele celebre —, eventual asociată cu un test de identificare —, decît o publicizare a noilor modele vestimentare). Nu am înțeles prezența muzicii ușoare — dealtfel de bună calitate — care a transformat *Balul Operei* într-un spectacol de varietăți opus circumstanțelor de loc. Nu e vorba de prejudecăți — pentru că ele au fost învinse, odată cu teama și comoditatea, atît de publicul prezent cît și de organizatori — dar asemenea acțiuni trebuie continuate atîta timp cît vor purta amprenta unicității și specificului cadrului de desfășurare, fără a cădea în agrement exclusiv, în divertisment ieftin.

Luni, 4 octombrie : *Valori ale muzicii românești*

Acțiunea este consecința unei mai vechi inițiative a conducerii Operei de a institui o stagiune camerală cu participarea interpreților (vocali și instrumentali) ai instituției și a unor colaboratori externi. Și de această dată publicul a (re)audiat cîteva dintre opusurile aparținînd unor maeștri de necontestat ai componisticii românești. Liedurile de Paul Constantinescu au fost remarcabil tălmăcite de Constantin Gabor, acest admirabil artist de operă pe care îi dorim frecvent și pe podiumul sălii de concert. Tiberiu Olah vizează în *Echinocții* (1957) concilierea diatonicului și cromaticului, post -serialismul traseelor melodice — născute din determinismul actului creator — umplîndu-se de poezia sonorităților — emergență a libertății pe care autorul și-o asumă și o impune în creația sa. Trioul format din George Dima, Valeriu Bărbuceanu și Lena Vieru a avut o prestație favorabilă lucrării. Diatonicul și cromaticul sînt categoriile de ethos sublimate (dichotomic de această dată) de Ștefan Niculescu în *Echos* (1977), lucrare în care violonistul Avy Abramovici a intuit (ca și cu alte prilejuri) replica savantă oferită de compozitor geniului interpretativ lăutăresc. Potențialitățile coloristice și monodice ale instrumentului sînt exploatate din plin, fără ostentație, și subsumate unei matrice eterofone predestinate. Cele trei cicluri pentru voce și pian cu interludii instrumentale de Anatol Vieru, intitulate *Muzică pentru Bacovia și Labiș (1959—1963)* au fost prezentate în această seară în primă audiție integrală, după două decenii de la elaborarea lor. În integralitatea opusului, muzica este augmentată și augmentează semnificațiile textului poetic statornicindu-se o simbioză sunet-cuvînt. Investigațiile compozitorului sînt atît în planul vocabularului muzical (alcătuiri modale născute prin tatonări și dăltuiri succesive, din care autorul va decupa modul pe care-l va denumi, sentimental, „bacovia") cît și în planul sintaxei (strategia sonoră fiind prelungirea unei gîndiri structuralist-constructiviste). Evenimentul artistic a fost susținut de o echipă de interpreți dintre care îi menționăm pe Martha Kessler, Lena Vieru și Matei Corvin.

Marți, 5 octombrie : *Carmen*

Același spectacol într-o distribuție mult remaniată din care doar Dan Zancu și Corina Circa și-au păstrat rolurile. Experiența merită, în sine, toată atenția. Numai că intenția sporirii interesului față de operă, dorința de a conserva prospețimea spectacolului au fost neîmplinite, în parte de evoluția inter-

preților : Constantin Ene (o recentă achiziție a Operei în care se pun mari speranțe) a fost crispat atît în cînt cît și în gest, Iulia Buciuceanu a neglijat nepermis emisia vocală în detrimentul mișcării scenice (mult prea studiată, nespontană, nefirească) etalînd o voce penetrantă dar cu un vibrato prea amplu, de aceea greoaie („Carmen" rămîne în așteptarea unei artiste care să facă dovada calităților vocal-scenice și a identificării cu particularitățile de temperament impuse de personaj). Dan Zancu s-a situat alături de prestanța și strălucirea rolului (Escamillo). Impresia de oboseală a venit și din fosă, acolo unde orchestra a fost inegală în susținerea partiturii pe parcursul celor trei ore efective de spectacol. În contrast s-a aflat corul căreia i se cuvin toate laulele.

Miercuri, 6 octombrie : *Frumoasa din pădurea adormită*

Un decor pe cît de simplu pe atît de funcțional, pe cît de sugestiv pe atît de economic, unificator totodată. Se probează, din nou, eficacitatea draperiilor interioare (decoruri : Ofelia Tutoveanu). Corpul de balet s-a aflat la înalte cote de profesionalism în dansurile de „caracter" — dansul dragostei dintre prințesa Aurora (Anne Marie Vretos) și prințul Désiré (Ștefan Bănică), dansul Zînei Liliacului (Doina Ianculescu), al Zînei Carabosse (Aglae Gheorghe) — și în numerele reprezentînd portretizarea unor eroi binecunoscuți din basme — duetul celor două pisici (Luminița Dumitrescu, Gabriel Opincaru), dansul Scufiței Roșii (Roxana Sîrbu), al lupului (Mihai Fotescu) și al Păsării albastre (Laurențiu Guinea). Coregrafia semnată de Vasile Marcu a slujit cu fidelitate narațiunea libretului. Și de această dată orchestra (conducerea muzicală — Lucian Anca) a cîntat fără participare, mecanic, tern.

Joi, 7 octombrie : *Bărbierul din Sevilla*

Opera ne invită din nou la Sevilla (o mai făcuse prin intermediul lui *Carmen)* pentru a urmări o aventură galantă de data aceasta ; o Sevilla a perucilor pudrate în atmosfera căreia ne introduce scenografia Elisabetei Benedek, unitară și funcțională permițînd eliminarea pauzei dintre actele I și II. Au fost și unele momente de scădere datorate „peticirii" decorului cu elemente străine epocii respective (de pildă acele scaune roșii cu un design modern pe care trebuiau să se așeze, elegant, eroii cu jabou și frac). Am simțit autoritatea dirijorului Cornel Trăilescu manifestă în pasajele de dificultate ritmică, ordonînd pornirile instrumentiștilor. Întreg spectacolul a fost dominat de personalitatea lui Constantin Gabor care în rolul lui Don Bartolo a etalat calități impresionante pentru un bas buf. S-a impus de asemeni vocea ieșencei Mihaela Aghachi — o Rosină veridică (dar și o posibilă Carmen autentică !). Mai puțin ne-au bucurat nesincronizările din duetele și terțetele de virtuozitate cînd evenimentele sonore se aglomerau pe unitatea de timp, carențe evitabile printr-o tehnică vocală adecvată stilului, indeajuns însușită (Lucian Marinescu, Ioan Hvorov, Bogdan Pancu) sau uzată (Valentin Teodorian).

Vineri, 8 octombrie : *Seară vieneză*

Un spectacol defectiv de orchestră, deaceea în ansamblu mai puțin viu, chiar dacă nivelul înregistrărilor de pe bandă îl devansa pe cel mediu, real, al colectivului instrumental. Cele 4 schițe coregrafice corespunzătoare secțiunilor *Micii serenade* de Mozart au redat sugestiv, prin grația și simetria gesturilor Luminiței Dumitrescu, Mariei Cumbari, lui Nicolae Deneș și Gabriel Opincaru miniaturala lume a figurilor de porțelan. Elena Dacian și Amato Checiulescu, protagoniștii transpunerii coregrafice a *Simfoniei neterminate* de Schubert, au concretizat o versiune scenică în deplină consonanță cu dramatismul muzicii. O asemenea seară (vieneză) nu putea omite creația lui Johann Strauss, destinată, dealtfel, dansului. Inedită ni s-a părut dramaturgia numărului intitulat *Valsuri* care a spulberat impresia de colaj ; astfel, eroii — Rose Marie Both-Stocec și Gheorghe Angheluș, însoțiți de Maria Cumbari și Mihai Spiridonescu — sînt purtați, într-o manieră cinematografică, prin medii diferite (Viena, malurile Dunării albastre, pădurea vieneză) creîndu-se o ambianță variată, mereu interesantă (scenografia : Paula Brîncoveanu). Temerar, dar împlinit, demersul Tildei Urseanu — semnatara deopotrivă a regiei și coregrafiei — a fost urmărit de un numeros public ale cărui priviri au alunecat însă deseori spre fosa goală...

Sîmbătă, 9 octombrie : *Tosca*

Actuala montare a opusului pucinian este un fapt de excepție, spectatorii avînd prilejul să urmărească o *Tosca* demnă de oricare din marile teatre lirice ale lumii. Este consecința, pe de o parte, a prestației interpreților principali — Mariana Stoica, Ludovic Spiess și David Ohanesian — iar pe de altă parte a înscenării propriu-zise — regia : Hero Lupescu ; decorurile : Ion Clapan — din care se remarcă, în primul rînd un pertinent simț teatral. La capitolul reușite putem consemna evoluția orchestrei care, sever disciplinată de Cornel Trăilescu, a susținut cu participare o partitură dificilă, încărcată. Să revenim la eroii serii : Mariana Stoica a mers pînă la identificarea cu personajul intuind procesul evolutiv, complex, prin care trece Tosca iar Ludovic Spiess a adăugat calităților sale vocale neobișnuite o creație actoricească inspirată evidențiind în prim-plan trăsăturile moral volitive ale luptătorului neînfricat care este Mario Cavaradossi. Magistral conturat, Scarpia și-a găsit în David Ohanesian întruchiparea ideală, impresionantă, stăruitoare în memoria spectatorilor.

Duminică, 10 octombrie : *Motanul încălțat*

Cum se prezintă un spectacol de operă la aproape două decenii de la premieră ? Ei bine, acest spectacol oferă micilor spectatori ocazia să participe la

un matineu încărcat de farmec și prospețime, bine ritmat. Meritul principal îi aparține, desigur „Cotoșmanului" alias Elena Simionescu — soprană cu o voce scînteietoare, penetrantă în registrul acut dublată de o actriță spontană, dezinvoltă. Distribuția bogată (după cum bogată este și acțiunea operei în evenimente, păstrînd permanent trează atenția copiilor) contribuie diferențiat la reușita spectacolului. Astfel, dacă Marcel Roșca cu anvergura vocii sale calde, învăluitoare și printr-un inteligent joc de scenă a înobilat rolul „robului", Ion Stoian cu o voce mică, uscată, oarecum stingher în gesturi a creat un „Ionică" neconvingător, incapabil să focalizeze simpatia publicului. Regia (Hero Lupescu) se situează în consens cu sugestiile libretului elaborat de Tudor Mușatescu și Nina Stoiceva, libret slujit de muzica lui Cornel Trăilescu, inspirată, deopotrivă optimistă și spirituală, compusă într-un limbaj accesibil, cu intonații specifice muzicii destinate copiilor. Sînt argumente întru continuarea reprezentațiilor cu acest spectacol. De ce nu, alternat cu alte opusuri scrise pentru cei mici. Ne gîndim, în primul rînd, la remarcabila operă semnată de Ștefan Niculescu intitulată *Cartea cu Apolodor*.

Marți, 12 octombrie : *Fidelio*

Actuala montare a operei *Fidelio* a intrat în a zecea stagiune ! Poate că aceasta explică de ce spectacolul pare obosit și este obositor, evenimentele de pe scenă stînd sub semnul uzurii. Regia — Jean Rînzescu — este vulnerabilă în ceea ce privește constanța tensiunii dramatice : intervin hiasturi nepermise, momente cînd cei aflați pe scenă se uită unii la alții, nu-și găsesc gesturile determinînd stagnarea acțiunii, aritmia acesteia. Dincolo de o frazare inteligentă, Elena Dima (în Leonora) și Valentin Teodorian (în Jaquino) au evidențiat o palidă ipostază în ceea ce ne obișnuiseră să fie. Poate că și vîrsta. Realizările lui Dan Șerbac (în Don Pizarro) au rămas tributare dicției iar Marcel Angelescu (în Florestan) a forțat exagerat vocea îndeosebi în acut (unde pentru a „prinde" sunetele interpretul se ridică în vîrful picioarelor !). Meritorii prestațiile lui Pompei Hărășteanu (în Rocco) și Gerdei Radler-Anca (în Marcellina). Orchestra — dirijor Constantin Petrovici — a trecut cu bine examenul la care a supus-o partitura beethoveniană. Interpretarea *Leonorei a III-a* a relevat implicarea responsabilă a ansamblului în restituirea marii muzici. Gustul spectacolului a fost desăvîrșit de final cînd am simțit amăreala ultimei scene în care soliști și coriști au creat clipe de panică printr-o neavenită dispută : cine țipă mai tare ?!

Miercuri, 13 octombrie : *Carmen*

Cu prima lui distribuție (Rodica Mitrică-Bădîrcea, Ludovic Spiess...) spectacolul a fost în creștere față de premieră. Datorită părăsirii în culise a unei importante cantități de emoție, Rodica Mitrică-Bădîrcea a imprimat mai mult nerv jocului scenic și o sporită limpiditate vocală. Orchestra a avut momente bune dar și perioade cînd nu-și doza suficient sonoritatea acoperind cîntăreții și — mai ales — nu se adapta libertăților agogice asumate de soliști creîndu-se astfel, „eterofonii" involuntare și gratuite. Lăudabilă inițiativa de a găzdui festivitatea de deschidere a noului an de învățămînt al Universității cultural-științifice dar o instituție serioasă, care se respectă nu devansează — neanunțat ! începutul spectacolului cu peste o oră ! Aceasta din respect pentru spectatori.

Joi, 14 octombrie : *Bărbierul din Sevilla*

O reprezentație de rutină, desfășurată în virtutea inerției împotriva căreia s-a ridicat Marina Mirea (Rossina) prin expresivitatea vocii sale cu inflexiuni nuanțate, printr-un joc de scenă adaptat exigențelor dramaturgice. În imediata apropiere s-a situat Emil Iurașcu (Figaro) care prin acuratețea tehnicii vocale a reușit să anuleze dificultățile partiturii. Cu toate acestea, spectacolul a fost lipsit de vervă, (de acel ritm irezistibil) și de atmosfera plină de exuberanță caracteristică operelor bufe rossiniene. A contribuit și acompaniamentul orchestral — condus de Lucian Anca — deconcentrat, fără eforturile și (sau) lipsind (?) mijloacele necesare omogenizării în pasajele de virtuozitate ritmică.

Vineri, 15 octombrie : *Răpirea din Serai*

Am asistat la o reușită a Operei bucureștene. Un spectacol construit cu risipă de energie și imaginație, de talent și dăruire. Regia — George Teodorescu — a cuprins în bună măsură virtualitățile mesajului mozartian încorporînd și transmițînd scenei semnificațiile muzicii. Din pluralitatea soluțiilor posibile regizorul a optat pentru aceea în care hazul spumos (obținut uneori prin efecte șocante cum ar fi utilizarea aparatelor de emisie-recepție de către Osmin și ienicerii lui !) și melancolia tainică devin adiacente într-o viziune unitară, totalizatoare. Scenografia — Mihaela Demetriade — este concepută ca o prelungire a muzicii, disociindu-se în două planuri distincte — unul afectiv-sentimental, celălalt buf-comic — reprezentate prin elemente de decor corelaționale, asociate structurilor sonore și caracterelor vehiculate de conflictul operei. Personajele sînt abordate în general emblematic : fie „seria" — Constanța, Belmonte — fie „bufe" — Blonda, Pedrillo, Osmin — fiecare categorie luminînd-o prin contrast pe cealaltă. A impresionat bravura și virtuozitatea trilurilor și ruladelor din cîntul de coloratură al Victoriei Bezetti, simțirea adîncă și caldă din prezența scenică a lui Ionel Voineag, spontaneitatea și dezinvoltura teatrală — pe de o parte — prospețimea și naturalețea glasului — pe de altă parte — la Silvia Voinea, bufoneria suculentă din jocul lui Ion Stoiain precum și burlescul talonat de exotismul personajului întruchipat de Pompei Hărășteanu. Atît în susținerea osaturii muzicale cît și (mai ales) în uvertură orchestra dirijată de Lucian Anca a fost la înălțime.

Sîmbătă, 16 octombrie : *Tosca*

Față de precedenta reprezentație au fost operate mai multe modificări în distribuție dintre care cele

mai semnificative s-au dovedit, sub aspectul realizării artistice, neinspirate, Cornelia Pop (în rolul Toscăi) neatingînd profunzimea creată de Mariana Stoica iar Constantin Ene — cu o voce uneori spectaculoasă în acut (obținută însă cu prețul unor eforturi vizibile) — nu a reiterat forța și dramatismul personajului Cavaradossi interpretat de Ludovic Spiess. Caracterul extraordinar al spectacolului îl datorăm, exclusiv, prezenței lui David Ohanesian.

Duminică, 17 octombrie : *Hamlet*

Ar fi inutil să mai pledăm pentru valoarea operei lui Pascal Bentoiu. Încununată cu premii naționale și internaționale, obținînd sufragiul criticii de specialitate și al publicului, pretutindeni unde a fost prezentată, *Hamlet* este un opus care ar ridica prestigiul oricărei școli de compoziție, care ar onora repertoriul oricărui teatru liric. Numai la ea acasă opera este tratată (uneori) superficial, programată la matineu, condamnată să fie reprezentată în fața unei săli aproape goale. Este un aspect al atitudinii forurilor organizatorice față de creația muzicală românească de operă. Să mai sperăm în montarea unor lucrări contemporane — care prin nivelul realizării artistice dețin prioritatea într-un necesar contact cu publicul (Orestia II de Aurel Stroe, Logodna de Nicolae Brînduș, Iona de Anatol Vieru) — sau în debutul acelui mult așteptat studio de teatru instrumental ? Versiunea românească a operei *Hamlet* este din multe puncte de vedere remarcabilă. Astfel, regia lui George Teodorescu și scenografia lui Roland Laub denudează ideile-simbol purtate de personaje, condensînd expresivitatea în spațiul de joc. Formula aleasă tolerează sursele sonore speciale — preînregistrările pe banda magnetică, percuția spațializată (prin scoaterea din fosă pe scenă) — care potențează receptarea multidimensională a evenimentelor. Interpreții — vocali și instrumentali — se circumscriu acestui complex dramaturgic, însufletindu-l. O mențiune specială pentru Florin Diaconescu (Hamlet), Silvia Voinea (Ofelia) și Iulia Buciuceanu (regina Gertruda).

Marți, 19 octombrie : *Rigoletto*

Primul spectacol verdian al stagiunii (umplînd pînă la refuz sala Operei) a părut neînchegat, fragmentar, incapabil să corijeze scăderile unui libret suprasaturat de situații melodramatice. Soliștii nu s-au dedicat viabilității personajelor interpretate urmărind, cu precădere, afirmarea individuală a resurselor vocale. Din această competiție au ieșit în cîștig cîteva numere executate la nivelul marilor performanțe artistice : aria Gildei din actul al II-lea (Antonina Kowtunowa), aria răzbunării lui Rigolleto, din actul al III-lea, (Nicolae Herlea) sau aria Ducelui de Mantua din actul al IV-lea (Octavian Naghiu). Corul — pregătit de Stelian Olariu — a depus, în calitatea lui de personaj colectiv, eforturi stăruitoare întru cursivitatea spectacolului, reușitele fiind în special de ordin sonor. Orchestra dirijată de Constantin Petrovici — sub posibilități.

Joi, 21 octombrie : *Freischütz*

Cu puține modificări în distribuție am revăzut spectacolul inaugurat în 1978, atunci o sărbătoare a muzicii de operă, acum un spectacol cvasianonim cu multe reporturi în contul reprezentațiilor ulterioare. Doar corul (bărbătesc) — se pare că este formația cu randamentul cel mai ridicat dintre toate formațiile artistice ale Operei — a strălucit prin precizia atacurilor, omogenitate și forță, prin acuratețea intonațiilor. Instrumentalizarea — în sensul bun — a vocilor din ansamblul coral se află într-un raport de inversă proporționalitate cu procesul disciplinării instrumeniștilor din orchestră, (con)dusă în această seară de Constantin Petrovici. Ideogenia regizorală — regia : Jean Rînzescu — are ca punct de pornire normele dictate de tradiție, concepția rezultată generînd acte reflexe, fundamentale dar previzibile, consacrate în practica genului. Dintre soliști s-au remarcat cu intermitențe Nicolae Constantinescu (Ottokar), Elvira Cîrje (Agathe), Marcel Roșca (Pustnicul) și Elena Grigorescu (Annchen). Dacă Eduard Tumageanian (azi Killian) ar fi avut — printr-o extensie imaginată ideal — posibilitatea susținerii și altor partituri vocale spectacolul ar fi fost în bună parte salvat. Așa...

Vineri, 22 octombrie : *Coppelia*

Un spectacol tonifiant, desfășurat într-un tempo susținut cu o regie (Oleg Danovschi), scenografie (Paula Brîncoveanu) și coregrafie (Oleg Danovschi, Anton Romanovski) adecvate, spectacol agrementat de prezența unei echipe de balerini cu impresionante posibilități tehnice și expresive de exprimare ; toate acestea au transformat seara într-un eveniment coregrafic. Atît numerele individuale dominate de protagoniști — Elena Dacian, Mihai Tugearu, Ion Sabău — cît și scenele de grup — cum au fost acelea în care au evoluat prietenele Swanildei, prietenii lui Franz, soliștii mazurcii sau ai ceardașului — au însemnat tot atîtea pledorii pentru arta dansului clasic.

Sîmbătă, 23 octombrie : *Madame Butterfly*

Curative sînt efectele unei voci ca aceea a baritonului Eduard Tumageanian (timbru cu o cromatică largă, de la nuanțele cele mai catifelate la metalul cel mai strălucitor). Muzico-terapia pe care o urmăm ascultîndu-l este suplimentată — în instanța oferită de scenă — de revelația prestației actoricești, consecința sobrietății și profunzimii gesturilor sale. Într-o tragedie axată pe supralicitarea și absolutizarea trăsăturilor de caracter ale personajelor — purtătoare de sarcini exclusiv pozitive sau exclusiv negative — Sharpless este, în general, „raisonneurul" celor două extreme (Cio Cio San și Pinkerton) și, particular prin Eduard Tumageanian, o entitate predominantă. Rolul principal a fost interpretat cu sensibilitate și devoțiune de Elena Simionescu iar Florin Diaconescu s-a identificat cu personajul demonstrînd cerebralitate și minuție în construirea rolului. Farmecul pitoresc al spectacolului îl datorăm

regizorului Jean Rînzescu, scenografului Th. Kiriacoff-Suruceanu și nu în ultimul rînd Elenei Feodorov, autoarea costumelor.

Duminică, 24 octombrie : *Căsătoria secretă*

Devine justificată abordarea operelor bufe, fie de Mozart, Rossini sau Pergolesi, cînd în colectivul unui teatru există actori-cîntăreți de talia Marinei Mirea, Iuliei Buciuceanu, Corneliei Angelescu și — în special — a lui Constantin Gabor. I-am numit pe cei datorită cărora a prins ființă — în adevăratul și nobilul înțeles al cuvîntului — opera lui Cimarosa. Contribuțiile interpreților la reușita spectacolului au fost sensibil egale, într-un opus în care duetele, terțetele și cvartetele sînt preponderente. Comicul de situație s-a dovedit a fi un rezervor eficient exploatat, din care regizorul Vasile Calomfirescu a extras și prelucrat accentele burlești (pe care le-a îngroșat atît cît trebuie). Ritmul alert imprimat (pe care artiștii l-au conservat în întreaga desfășurare a reprezentației) s-a apropiat de cel existent în teatrul pur. A fost un spectacol — divertisment de certă calitate artistică. Regretabilă lipsa de reacție a orchestrei la solicitările dirijorului Lucian Anca.

Miercuri, 27 octombrie : *Tosca*

Cea de a treia reprezentație din această lună. Ca și precedentele — cîntată în original. Din nou ne-a delectat Mariana Stoica al cărei travaliu interpretativ declanșează o consistentă tensiune dramatică. Interesantă inițiativa conducerii Operei de a invita, în cadrul unor utile schimburi de experiență, soliști ai teatrelor lirice din țară : în această seară Ionel Voineag de la Opera Română din Iași — prezent și în spectacolul cu *Răpirea din Serai* — a constituit, după Ludovic Spiess și Constantin Ene, o a treia alternativă pentru rolul lui Mario Cavaradossi. Mai puțin inspirată, pentru că vocea ieșeanului — plăcută ca timbru — este prea încordată, cu erori de impostare, iar jocul scenic — prea timid, artificios, exterior exigențelor impuse de personaj. În rolul lui Scarpia — o noutate a stagiunii : Nicolae Herlea — cu o creație actoricească rațional concepută, cu o frazare firească dar fără plenitudinea glasului de altă dată care prin tubare și-a pierdut din armonice.

Joi, 28 octombrie : *Aida*

Prezența unei opere de Verdi a umplut pînă la refuz sala Operei (am văzut lume stînd în picioare sau pe scări). Interesul a fost amplificat de caracterul extraordinar pe care le-au imprimat spectacolului serviciile oferite de soprana sovietică Maria Bieșu și baritonul David Ohanesian, interpreți de excepție care au creat numeroase momente de revelație artistică. Pe afiș era trecut și numele lui Octavian Naghiu dar acesta nu și-a onorat întrutotul cartea de vizită nefiind în dispoziția vocală care l-a consacrat. O plăcută surpriză a constituit-o Rodica Mitrică-Bădîrcea (Amneris) mult mai detașată ca în „Carmen", stimulată, desigur, de compania sopranei sovietice. Spectacolul s-a derulat într-o viziune regizorală echilibrată (regia : Jean Rînzescu) și într-un decor (E. Cemodurov) oportun, fastuos, cu priză la public. Surprinzătoare inconsecvența idiomului în care s-a pus libretul : soliștii întruchipînd personajele principale (deci pe cele cu un surplus de calități printre care și deprinderea limbilor străine), au cîntat în limba italiană în timp ce corul — ca reprezentant al sclavilor, armatei și poporului egiptean (deci a oamenilor simpli) — a cîntat textul în versiunea lui românească.

Vineri, 29 octombrie : *Carmen*

A patra reprezentație în a treia distribuție ! Să consemnăm debutul Veronicăi Gîrbu în rolul titular, debut favorabil pentru că interpreta a știut să aducă un plus de naturalețe (față de trecutele versiuni) atît în glas — unde tehnica însușită corect facilitează emisia sunetului — cît și în jocul scenic, prin stilizarea mișcărilor. Dan Șerbac — solist al Operei din Cluj-Napoca — a fost un Escamillo cu multă personalitate, calitățile lui vocale recomandîndu-l ca pe o certă promisiune a școlii noastre de canto.

Sîmbătă, 30 octombrie : *Bărbierul din Sevilla*

Din nou clipe de sărbătoare oferite de Constantin Gabor. Marii artiști sînt întotdeauna egali cu ei înșiși. Avem în momentul de față voci de mare valoare și totuși, într-un fel, se manifestă o criză, mai ales în ceea ce privește vocile masculine. Dacă la categoria bași-baritoni beneficiem încă de aportul substanțial a lui David Ohanesian, Constantin Gabor, Eduard Tumageanian, anunțîndu-se și cîțiva tineri despre care, în mod normal, vom auzi peste puțin timp, la capitolul vocilor înalte perspectivele nu sînt dintre cele mai optimiste. Pe de o parte, pentru că este greu să înlocuiești un tenor cu experiența lui Valentin Teodorian sau Ludovic Spiess — ca să-i numim pe cei mai reprezentativi — iar pe de altă parte, pentru că din tînăra generație nu se ivesc, deocamdată, speranțe autentice. Explicația ar consta în lacunele de selecție și instruire din conservatoare și în mecanismul (greoi) de promovare a valorilor (atunci cînd ele apar). Este un semnal de alarmă pentru care a sosit timpul să fie tras cu răspundere și competență !

Duminică, 31 octombrie : *Rigoletto*

Dacă Vasile Catană, în ciuda unui meritoriu joc de scenă a fost dezavantajat (în rolul lui Rigoletto) de bătaia glasului (sechelă a unui vibrato necontrolat), Silvia Voinea a impresionat asistența prin acutele sale sclipitoare în forte. Orchestra — dirijor Constantin Petrovici — a manifestat, din nou, inconsecvență, oboseală și plictiseală, obligîndu-ne să medităm asupra regimului infernal de repetiții și concerte la care este supusă. Mai sînt (încă !) instrumentiști de certă clasă, chiar și partide instrumentale aflate la înalte cote valorice. Va trebui găsită o modalitate de stimulare a membrilor orchestrei a căror muncă — raportată la numărul

normelor efectuate — este, în unele cazuri, aproape dublă față de cea depusă de instrumentiștii unei orchestre simfonice (de exemplu). Altfel, calitatea prestațiilor va fi ca și pînă acum — mediocră —, demisiile se vor multiplica iar cei ce vor veni să umple „găurile" create nu vor fi decît bieți suplinitori într-o orchestră „vulcanizată" !

Liviu DĂNCEANU

Mihai Brediceanu — Oratoriul „Anotimpurile" de Haydn

Împlinirea în 1982 a două veacuri și jumătate de la nașterea lui Joseph Haynd a determinat includerea în programele concertelor simfonice și camerale a multor lucrări reprezentative pentru opera marelui clasic vienez. Culminația acestor manifestări a fost însă atinsă odată cu prezentarea uneia din grandioasele creații vocal-simfonice haydniene, oratoriul *Anotimpurile*, de către Filarmonica „George Enescu" dirijată de Mihai Brediceanu.

Pentru publicul bucureștean, *Anotimpurile* nu constituie o noutate a stagiunilor simfonice. Interpretat de același colectiv în 1955 și 1967 sub conducerea lui D.D. Botez, oratoriul a mai putut fi ascultat în 1974, cu ocazia turneului în Capitală al Filarmonicii din Cluj-Napoca, la pupitru fiind Emil Simon, și în 1980, din nou cu Filarmonica „George Enescu", de data aceasta condusă de dirijorul elvețian Pierre Colombo. Față de toate aceste interpretări, aceea din anul jubiliar Haydn a adus o noutate : pentru întîia oară, oratoriul *Anotimpurile* a fost executat *integral*, fără obișnuitele tăieturi de recitative și chiar de arii, operate de obicei pentru a comprima execuția la aproximativ două ore, durata unui concert obișnuit. De data aceasta, concertul s-a extins la aproape trei ore, dar cîte frumuseți nebănuite ale partiturii nu ne-au fost relevate în primă audiție !

Cu acest prilej, Mihai Brediceanu s-a arătat a fi un „haydnian" ardent și sensibil, pentru care aparenta simplitate și accentul unic al acestor pagini nu prezintă secrete. Interpretarea sa a fost deopotrivă intensă, dramatică, dar și lejeră, precis realizată de orchestra Filarmonicii. Chiar și în părțile viu mișcate (Cîntecul bucuriei din *Primăvara*, Terțetul cu cor și Serbarea culesului viilor din *Toamna* sau Liedul cu cor din *Iarna*), suplețea și grația nu au lipsit niciodată. Iar în secțiunile de mare desfășurare sonoră (Imnul către soare din *Vara* sau Fuga concluzivă din *Iarna*), Mihai Brediceanu a știut să insufle corului și orchestrei o energie și o vitalitate pe măsura dragostei de viață așezată de Haydn la temelia oratoriului.

Ca și la trecuta interpretare a *Anotimpurilor*, corul Filarmonicii, pregătit de Vasile Pântea, a fost la înălțimea cerințelor, vădind capacitatea de a face față cu succes atît pasajelor de mare amploare sonoră, cît și celor cu caracter idilic, pastoral. S-a cîntat cu o bogată paletă a nuanțelor și cu dicție clară, în limba germană.

Excelentă a fost inițiativa de a invita ca soliști un terțet de cîntăreți vienezi, care s-au impus prin omogenitatea stilului — dobîndită desigur prin frecvente apariții în grup —, dar și prin remarcabile calități vocale individuale, cu deosebire tenorul Johannes Rheinprecht (Lukas), posesor al unui glas penetrant, admirabil disciplinat, cu acute precise și un simț muzical sigur. Alături de el, soprana Regina Winkelmayer (Ana) și basul Martin Schuppich (Simon) au conferit expresia adecvată diferitelor arii, duete și ansambluri, afirmîndu-se datorită unor voci studiate, frumos timbrate, cu menținerea permanentă a purității intonației.

A fost, în ansamblu, nu numai momentul culminant al „anului Haydn", ci totodată — datorită deplinei unități de concepție între dirijor, orchestră, cor și soliști — unul dintre evenimentele marcante ale stagiunii de concerte 1982/1983.

Georges Octors — Valentin Gheorghiu

Concertul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Georges Octors ne-a prilejuit cunoștința cu acest distins muzician belgian, violonist și profesor la Conservatorul din Bruxelles, din 1960 asistent al lui André Cluytens la direcția Orchestrei Naționale a Belgiei, iar din 1975 el însuși director al apreciatului ansamblu simfonic.

Cu o gestică sobră, dar eficientă, transmițînd expresia unei alese sensibilități, Georges Octors și-a început programul cu *Simfonia nr. 11 „In memoriam"* de Mihail Andricu, cea din urmă simfonie a maestrului, compusă în 1970, într-o perioadă în care cunoscutul său stil rustic-bucolic, impregnat de o luminoasă ambianță pastorală, făcea loc unei tot mai accentuate tendințe către zonele grave, dramatice ale existenței umane. Este ceea ce predomină și în această simfonie, pe care Mihail Andricu a conceput-o în numai trei părți foarte concise, împrumutînd lucrării aproape caracterul unei Simfoniete, dintre care primele două, mișcate, dar străbătute de tensiune — a doua intitulată chiar *Quasi marcia funebre* — sînt urmate de Andante cu atmosferă de bocet, care încheie Simfonia lăsînd discursul muzical în suspensie. În ciuda îndepărtării de la stilul Andricu uzual, recunoaștem aci unele trăsături definitorii ale scrisului său, în special transparența țesăturii simfonice și simplitatea expresiei, pe care Georges Octors le-a relevat cu o intuiție sigură.

Unul dintre cele mai atractive momente ale programului l-a constituit interpretarea de către Valentin Gheorghiu a *Concertului nr. 20 pentru pian și orchestră în re minor, KV 466 de Mozart.* În acest cel mai tragic și mai „beethovenian" dintre concertele mozartiene, orchestra și solistul și-au coordonat pe deplin intențiile, realizînd echilibrul exact între poezie și rigoare. De la început, agitația dramatică a fost în așa fel gradată, încît să crească treptat de la intrarea pianului în „demi-teinte" pînă la explozia care anunță cadența. O mică paranteză mi

se pare aici necesară. După cum se știe, Mozart nu a compus cadențe proprii pentru unele din concertele sale, printre care și *Concertul în re minor*. De-a lungul timpului, unii compozitori și pianiști au căutat să suplinească această omisiune, scriind și publicînd cadențe pentru *KV 466*. Printre ei găsim, între alții, pe Hummel, Beethoven, Brahms, Clara Schumann, Anton Rubinstein, Reinecke, Busoni, iar mai aproape de noi Edwin Fischer, Robert Casadesus, Alfred Brendel, Paul Badura-Skoda. Dintre toate, Valentin Gheorghiu a ales cadența lui Beethoven, și aceasta pe bună dreptate, deși ea se îndepărtează simțitor de atmosfera și stilul Concertului. Dar — după cum spunea Carl Reinecke, el însuși autor al unei cadențe pentru acest Concert — „trebuie oare cadența să fie o copie a modelului mozartian sau un comentar independent al autorului, în stilul și limbajul său personal, eventual în limbajul epocii sale ?" Privită din acest din urmă punct de vedere, cadența interpretată de Valentin Gheorghiu este pur beethoveniană, avînd însă marea calitate a conciziei dramatice și impresionînd prin evidenta ei apartenență la un improvizator genial. Închizînd paranteza, să mai relevăm expresivitatea caldă, intimă, și tușeul delicat vădite de Valentin Gheorghiu în partea a doua, *Romanza*, și modul său viguros, dar niciodată vehement, de a parcurge *Rondo-ul* final într-un adevărat tempo Prestissimo, cu o virtuozitate înaripată, lejeră, mozartiană.

În concluzia serii, Georges Octors ne-a oferit o versiune convingătoare a *Simfoniei nr. 4 în fa minor* de Ceaikovski, străbătută de suflul liric și culminînd într-un Final grandios, spectacular. Interpretarea sa a fost dominată de caracterul ceaikovskian specific, redat cu obiectivitate, fără efuziuni sentimentale, la „temperatura" expresivă exactă.

Edgar ELIAN

Premiere de balet la Opera Română

Din nou titluri de rezonanță pe afișele Operei Române din București : *Petrică și lupul* — basm simfonic pentru copii de Serghei Prokofiev, lucrare de referință din istoria genului, poate unicat în ceea ce privește perfecțiunea realizării, și *Crăiasa zăpezii*, feerie într-un act de Liana Alexandra, după Hans Christian Andersen, lucrare distinsă în anul 1980 cu premiul „Gaudeamus" în cadrul unui concurs internațional de compoziție pentru teatrul muzical, organizat de către forurile de specialitate neerlandeze. Iată cum Opera Română se arată permanent preocupată de probleme majore ale repertoriului său — programarea unor lucrări pentru copii în spectacole ce pregătesc astăzi pe spectatorii de mîine ai scenelor noastre lirice ca și includerea în programele curente a unor lucrări aparținînd compozitorilor români contemporani.

Din păcate bunele intenții cu care s-a pornit la realizarea montărilor la care ne vom referi nu s-au materializat pe deplin în rezultatul final, reușita scontată fiind diminuată de cîteva amănunte în primul rînd de ordin administrativ. Folosirea în spectacol a benzii de magnetofon este, credem, una din principalele cauze ale lipsei de viață ce caracterizează spectacolul. Mai mult, în cazul lucrării *Petrică și lupul* vederea instrumentelor — căci este vorba de o adevărată lecție de muzică ce-și propune a familiariza copiii cu instrumentele din orchestră — este un element esențial care, în cazul înlocuirii orchestrei cu banda de magnetofon, este definitiv pierdut. Copiii care vizionează spectacolul Operei Române cînd vor auzi de instrumentele muzicale vor avea în fața ochilor animalele prin care Prokofiev le echivala magistral, dar aspectul, forma instrumentului în sine le vor rămîne cu totul străine.

La fel de nefericită este prezența benzii în feeria *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra. Partitura, generoasă, folosește copiii. Prezența lor, glasurile lor, mișcarea lor ar fi umplut golul scenei care de multe ori deranjează. Din nou un element esențial, prețios pentru valențele educative ale lucrării, este definitiv pierdut.

De fapt, înscenarea celor două partituri este departe de a fi reușit deplina valorificare a tuturor resurselor acestora. În cazul lucrării lui Prokofiev nu numai că nu sînt respectate indicațiile de mișcare pe care însuși autorul le notează în partitura sa dar nici măcar dramaturgia piesei — împletirea ideilor de bază pe care Povestitorul le enunță în cuvîntul său — nu este urmărită. S-a făcut un minim efort a identifica vizual instrumentele din orchestră cu personajele de pe scenă, doar în momentele cele mai simple, mai clare ale partiturii, polifonia măiastră din partea a doua și din final rămînînd a se manifesta doar sonor fără corespondent scenic. Personajele sînt în mare, corect — dar nu mai mult decît corect ! — conturate. Excepție face doar interpretul lui Petrică, Gheorghe Angheluș, singurul care reușește să se impună atenției prin seriozitatea și profesionalismul — implicit forma tehnică — cu care și-a realizat rolul. Dar reușita sa este, cert, un merit ce îi aparține în exclusivitate. La polul opus poate fi plasat Bunicul în interpretarea lui Victor Marcu, și, alături de el, grupul de vînători Gheorghe Fușle, Ștefan Năstase, Dumitru Ologoiu și Teodor Tonescu — aceștia dînd dovadă în evoluția lor de un mult prea mare procentaj de prost gust artistic — devenind practic caricaturi nereușite ale personajelor pe care desigur Serghei Prokofiev nu și le-a imaginat astfel.

Dar aici intervin și indicațiile regizorului care s-a limitat în a imagina cîteva mișcări devenite șablon — și nu un șablon reușit sau de efect. Iar personalitatea și capacitatea improvizatorică a interpreților nu a fost în măsură a suplini sărăcia indicațiilor. Tot fără nimic deosebit, atrăgător, spiritual, aparte, restul personajelor — Pasărea, Rățoiul, Pisica, Lupul — și-au găsit interpreți la fel de corecți și, din păcate, la fel de inexpresivi în persoanele balerinilor Mihaela Babușca, Roxana Sârbu, Silvia Dinu și Mihai Fotescu. Culmea lipsei de inspirație — în ultimă instanță de interes și de ținută pro-

fesională atît din partea interpreților cît și din cea a regizorului, considerăm a fi momentul prinderii și al agoniei Lupului. Pagini muzicale fără egal au pierit zdrobite sub ternul și sărăcia mișcărilor scenice. Și e păcat. *Petrică și Lupul* ar fi avut toate valențele pentru a deveni un spectacol de mare succes pe scena Operei noastre. Ansamblul de balet nu se poate ridica oare la nivelul partiturii ? Acesta este maximumul său potențial artistic pe care îl oferă pentru transpunerea coregrafică a muzicii lui Serghei Prokofiev. Ne punem din ce în ce mai des aceste întrebări și așteptăm răspuns chiar dacă, la un moment dat, în vederea succesului scontat, ne-am gîndit la o refacere integrală a spectacolului (regia și coregrafia Alexa Mezincescu).

Am așteptat cu nerăbdare varianta scenică a feeriei *Crăiasa Zăpezii*, pe care cu plăcere am ascultat-o în concert, lucrare de altfel mult apreciată de către foruri muzicale internaționale și chiar inclusă în proiectul de repertoriu din stagiunea 1982/1983 al Operei din Utrecht. Calitățile muzicale ale partiturii Lianei Alexandra nu pot fi, în aceste condiții, contestate. Și totuși, nici *Crăiasa Zăpezii* n-a fost pe scena Operei Române din București un succes. Incontestabil, realizarea montării a fost făcută cu infinit mai multă atenție și grijă, decît montarea pentru *Petrică și Lupul*. Astfel, spectacolul este oarecum „salvat" atît prin calitatea interpretului principal — din nou Gheorghe Angheluș, atît de sigur pe fiecare mișcare, atît de atent și de expresiv, atît de serios în modul în care s-a apropiat de acest rol cît și prin fantasticul decorurilor lui Roland Laub, cel care aduce în această seară de balet atît de dorita fantezie, imaginație, frumusețe și bun gust. De fapt decorurile — mai exact proiecțiile de diapozitive și mișcările pe verticală — minunate momentele căderii cioburilor și multe altele realizate în aceeași manieră — susțin întreaga montare. Trebuie să amintim și evoluția Magdalenei Rovinescu-Goia în Gerda pentru a-i sublinia locul cuvenit în partea de reușită. Costumele Elisabetei Benedek sînt desigur — unele — mult mai inspirate decît cele din *Petrică și Lupul*, fără a fi totuși originale, excepție fac poate Fulgii de nea și Regina lor. Dar, și de astă dată, coregrafia și regia lasă foarte mult de dorit. Dar aici, un dram de vinovăție poartă între ele și filele partiturii. Folosind, după cum însăși declară formula muzicii repetitive sau minimale, structuri modale simple și acorduri diatonice, Liana Alexandra a urmărit realizarea unor pagini de o simplitate capabilă a fi receptată de către copiii cărora li se adresa. Compozitoarea uită însă valențele *puțin* dramatice, *puțin* scenice ale unor astfel de partituri. În *Petrică și Lupul* în fiecare clipă, pe plan sonor, se întîmplă ceva. În *Crăiasa Zăpezii* totul curge liniștit, ca un basm povestit pe seară cu voce domoală, menit a adormi copilul. Și, din păcate, uneori am simțit acest efect și urmărind varianta scenică. Poate că aceste carențe — ce vizează cu precădere repetăm, partitura în varianta sa scenică, mai cu seamă că este menită copiilor al căror interes este extrem de greu a fi menținut mereu treaz — ar fi putut fi parțial suplinit de către imaginația regizorului și a coregrafului, cît și prin participarea mai însuflețită a interpreților — *nu* ne referim la cele două roluri principale. Dar și aici găsim gesturi stas, sărăcia de mișcare de balet, lipsă de expresivitate — unul dintre cele mai nereușite momente este revenirea lui Karl, și nu din vina interpretului ci din cea a regizorului care nu a acordat momentului importanța cuvenită. Credem că punctul de plecare al montării este greșit — plierea neconvingătoare a unui balet clasic prin excelență pe sonorități actuale, noi, de cu totul altă atmosferă. Nici acum Alexa Mezincescu nu a găsit „tonul" potrivit prin care să echivaleze vizual, muzica. Știm că spectacolele pentru copii sînt extrem de dificile. Dar să nu-i credem pe cei mici incapabili de a separa valoarea de non valoare. Căci chiar dacă vibrația lor artistică este, relativ, simplă, ea nu este, în nici un caz, simplistă.

Cristina SÂRBU

Seară Stravinski

O premieră Stravinski la Teatrul Țăndărică (care, oricum, de multă vreme nu găzduiește doar spectacole de păpuși ori doar pentru minori) este cum nu se poate mai binevenită. Nu numai că la centenar, dacă viața muzicală de la noi nu s-a impresionat prea mult, ne vom bucura de acest prilej de reîntîlnire cu muzica sărbătoritului, dar ideea de teatru de păpuși (văzut în mediul său generator — bîlci, „moși" — dar și dincolo de el, ca act spectacular în sine) este *în* și *în prelungirea* gîndurilor marelui compozitor. De fapt, cu această „intrare" a păpușilor în muzică, Stravinski își semnează încă o dată adeziunea la ideația multor acte spectaculare în primele decenii ale secolului. Drept care (și partiturile acum alese sînt din acea perioadă — *Petruşka* și *Vulpea) Petruşka* — Pierrot al său cel din bîlciurile de pretutindeni și din comedia del'arte, de unde preia Stravinski ideea de teatru în teatru — poate vedea lumina rampei plasat pe traiectorii ideatice felurite, de la abstractizare ascetică, constrîngînd sugestia tragică la pură situație, și pînă la vizualizarea opulent coloristică, favorizînd dacă nu sugestia tragică, atunci tragicul extras mintal din grotesc. Recomandarea abstractizării (contrară evoluției celei mai comode) pare a se găsi chiar în mărturisirile compozitorului, care consemnează faptul că *Petruşka* a fost mai întîi un *Konzertstück*, fără balet, și, apoi, imagistica muzicală a atras-o pe cea scenică, nu invers, cum mai de grabă s-ar putea crede. Temele au devenit personaje iar nu personajele și-au adjudecat teme ad-hoc. Stîndu-i în față de aceste două soluții practice, regizoarea Irina Niculescu a optat pentru cea mai spinoasă, un fel de medie a celor două — abstractizarea (aleasă poate și din lipsa posibilității practice a unei montări „fauve") purtînd însă toată plasticitatea teatrului de păpuși din cadrul teatrului de oameni mari.

Oricum, importantă este aici consecvența, or, ni se pare, regizoarea s-a conformat condițiilor — și așa, cei cîțiva minuitori „în carne și oase" devin prezențe scenice remarcabile (mișcarea Adina Cezar), fără ca să sacrifice splendida rezolvare păpușerească ce-i sta la îndemînă. Poate, dacă în acest teatru în teatru, „Generalul", „Soldatul", „Dansatorii țiganii" (Liviu Berehoi, Rodica Dobre, Ioana Stoica, Paul Ionescu, Valentin Roman, Claudia Georgescu) nu stau de-a binelea să se uite la „comedii", atunci și mica scenă are un exces de realism. Scena mică cerea o avalanșă vizuală pe scena mare, ceea ce nu stătea în posibilitățile teatrului, dar muzica o presupune. Autoritatea viziunii ar fi impus ca, pe muzica frenetică a începutului, scena să fie ori goală ori teribil de animată. Convenția și abstractizarea vor, mai mult decît realismul, să fie duse pînă la capăt. Ținînd seama de toate aceste condiționări, atributele montării sînt întrutotul remarcabile.

Din pasta groasă a sensurilor pe care lumea circului, bîlciului, arenelor le-a trimis în această zonă specifică începutului de secol, Stravinski, cu un spirit istoricește mult mai rapid decît al confraților săi, a intuit necesitatea ordonării. Nu a reîntoarcerii, căci mutațiile stravinskiene pe care *Vulpea*, cealaltă piesă montată acum, le anunță, sînt contemporane cu suprarealismul, fructificare previzibilă a premiselor primelor decenii, dar numai în raport cu ele actul al doilea al creației marelui compozitor a fost catalogat ca neoclasic. Peste limbajul imediat, desigur retrograd după 1920, Stravinski își depășește contemporanii fiindcă s-a eliberat de „dicté"-urile întîmplătoare ale fanteziei.

În aceste condiții, montarea „operei burlești" *Vulpea* este exemplară. Aici, comprimarea temporală intră în conflict cu savoarea inerentei proiecții spațiale. Ține de spațiu straniul situațiilor, alăturărilor, savoarea textului, pitorescul, toată scenicitatea voit nedetaliată, constrînsă de Stravinski la doar condiția de a face să vibreze severul contrapunct muzical. Tensiunea, cerînd detalierea, îmbogățește emoția (de aici și pînă la Oedipus Rex, considerată aparținînd perioadei neoclasice, nu este decît o nesemnificativă problemă de limbaj). Aici „pitorescul este exclus și (piesa) nu trăiește decît prin două elemente : ritmul și timbrul" (Sèrge Berthoumieux). Orice scenicizare ar fi fost fatală muzicii ce nu apelează la text decît pentru valoarea sonoră a silabelor. Extrăgînd miezul situației și făcîndu-l vizibil, regizoarea Irina Niculescu a realizat o montare perfectă, lăsînd, într-un cadru bine măsurat, să se exprime libere posibilitățile excepționale ale cîntăreților-actori aleși — Cristian Mihăilescu, Vladimir Deveselu, Constantin Gabor, Pompei Hărășteanu. Îndrumați din subtilă umbră, cvartetul solistic realizează performanța unei concentrări ideale, a unei ritmicități fără concesie, neștirbind însă cu nimic plăcerea contactului vizual (pe lîngă cel muzical vegheat cu mare măiestrie).

Costin CAZABAN

Musica Nova

Rolul formației Musica Nova în viața noastră de concert îl certifică o activitate de 18 ani pusă în slujba promovării creației contemporane românești și universale în țară și în lume.

În acest răstimp generații de artiști de frunte s-au perindat la cele 5 pupitre ale Musicii Nova, trecînd prin acea desăvîrșită școală a calității și a probității profesionale care caracterizează munca acestei formații. O muncă îndrumată în primii ani de regretata Hilda Jerea și apoi de actualul conducător artistic al formației, violonistul Mircea Opreanu. Sute de apariții scenice, zeci și zeci de înregistrări la cele mai importante radiodifuziuni din lume, discuri și lucrări ce-i sînt special dedicate, precum și distincții, toate vin să definească profilul cultural al unei *instituții* care, de fapt este Musica Nova, al unei școli de interpretare a muzicii noi, al unui colectiv artistic deschis celor mai diverse colaborări slujind aceluiași scop nobil.

Este semnificativă, deși întîmplătoare, programarea ultimului concert al formației Musica Nova la o zi după concertul de la Radio al ansamblului Hyperion. Semnificativă mai ales prin proiectul artistic urmărit de fiecare, deși de similară *actualitate* atît de divergent în fond și în premise. Cîteva reflecții în acest sens nu mi se par inoportune.

Ceea ce Musica Nova urmărește este *perfecțiunea* interpretării. O perfecțiune la care se poate avea acces numai printr-o asiduă muncă de finisare a detaliului componistic, prin studiul laborios al fiecărui text muzical pînă la ultimele implicații. Un concert Musica Nova înseamnă zeci de repetiții, sute de probleme de finețe și omogenitate de ansamblu, timp și energie investite fără preget. Perfecțiune plătită prin rigoare și cizelare, niciodată finită, permanent „în studiu". În acest sens, activitatea Musicii Nova urmărește un ideal clasic, tradițional — în sensul de cea mai *actuală* implicație a termenului — de concert, de manifestare artistică în care *produsul finit* reprezintă suma întregului efort de pregătire, *obiectul* concertului public.

Hyperion experimentează *clipa*, momentul fericit al inspirației, aventura, riscul (eșecului), într-un fel *absolutul* comunicării muzicale, reieșind (sau nu) „aici și acum" din jocul suscitat și incitat al energiilor creative ale interpreților. Musica Nova *are* cheia soluțiilor unui concert. Hyperion le descoperă (sau nu — nu aici este „cheia" problemei) cu fiecare nou concert, cu fiecare nouă componență a ansamblului, oriunde se întîlnesc și *cîntă*, în cîntare dezvăluindu-și de fiecare dată acel absolut spre care, de cînd există umanitatea, converg toate energiile spirituale ale prezentului. Un prezent care, în cazul Hyperion, este redus la forma sa cea mai fizică, *materială*, a contextului în care se împlinește însuși actul

interpretării. Este evident că această aventură a cunoașterii (de sine) este deschisă numai unor interpreți de excepție ; este poate cea mai subtilă idee a neobositului Iancu Dumitrescu, inițiatorul acestei formații, de a-i înmănunchia și de a le oferi perpetuu teme de reflecție : în act, în procesul „lecturii"...

Ne-a oferit, în concertul de la Ateneu, Musica Nova cheia *Transfigurărilor* de Adrian Rațiu (compozitor de o rară distincție și nu prima dată autor dedicat Musicii Nova), ale *Trio*-urilor de coarde de Rob du Bois (vag eclectic) și Henryk Gorecki (o muzică de înaltă ținută : oare prezentul nu greșește față de această marcantă personalitate a muzicii noi poloneze aducînd în prim plan pe alții ?), a Solo-urilor cu dedicație specială de Mihaela Sturza-Gavrilă (de ce o bandă cu paralelisme și nu cu personalitate timbrală ?) și a *Cumpenii Luminilor* de Doina Rotaru-Nemțeanu (finețe, muzicalitate).

O Musica Nova într-o excepțională componență : Mircea Opreanu — vioară, Radu Ungureanu — violă (un artist complex, de înalte perspective), Anca Vartolomei — violoncel (într-o ascensiune captivantă), Florian Popa — clarinet (ca și șeful formației, într-o formă remarcabilă), Nicolae Licareț — pian (perfect încadrat în mentalitatea acestei muzici) și Eugen Gheorghe — percuție (care și de data aceasta și-a manifestat calitățile de excelent colaborator). Prezentarea programului, poeta Nina Cassian.

Nicolae BRÎNDUȘ

Hyperion

Reluarea unor lucrări, în frecventele apariții ale ansamblului „Hyperion", este și inerentă și foarte bine venită. În general, pentru că este cu totul nefiresc ca o lucrare să cunoască o primă și totodată ultimă audiție, cum din păcate se mai întîmplă, iar în particular fiindcă atitudinea față de opus-ul componistic este de un tip special în cazul „Hyperion"-ului. Formația și conducătorul ei, compozitorul Iancu Dumitrescu, văd fața muzicii ca mereu schimbătoare, optimizabilă continuu, o abordează în mers, în progres, în funcție și de inspirația colectivă, de instalarea (sau nu) a unei comunicări adecvate între partenerii de cînt. Unele lucrări sînt chiar special astfel concepute. Aș numi aici, din concertul de la Radiodifuziune la care ne referim acum, *Armonii pentru ansamblu și bandă magnetică* de Nicolae Brînduș, un codex de sugestii componistice a căror generalitate nu intră în conflict cu pregnanța, aplicația gîndirii compozitorului. Și, iată, muzica lui Nicolae Brînduș se actualizează de fiecare dată și după liniile directoare trasate de autor și după personalitatea formației. Alături de Nicolae Brînduș, Lucian Metianu și-a exploatat jocul de prezențe și absențe ale muzicii sale electronice *Pitagoreis*, propunînd ansamblului un dialog în care gestul efectiv și cel subînțeles se completează, se luminează reciproc. „Hyperion", de astă dată reunind pe Dimitrie Rîpeanu, Marcel Spinei, Ion Nedelciu, Ștefan Thomasz, Ion Ghiță, Mihai Tănăsilă, Miltiade Nenoiu, Costin Petrescu, Alexandru Birthelmer sub conducerea lui Iancu Dumitrescu, își asumă programatic un dialog cu litera textului, interpunîndu-se cum și firesc este, între partitura mută și senzația auditivă.

Clarinetistul Ion Nedelciu și-a făcut debutul alături de „Hyperion" învățînd în timp uimitor de scurt *Sonata pentru clarinet solo* de Myriam Marbe și sesizînd în chip admirabil tensiunile latente ale monodiei, acumulările repetițiilor și subtilul joc de registre. Celula muzicală este aici obiectul unui cult, prefigurînd de altfel un stil ce i-a devenit caracteristic compozitoarei mai tîrziu. Repetiție și prelungire sînt pilonii temporali după cum intervalica stabilește pilonii spațiali ai modalismului.

În acest joc al repetiției și structurării se dezvoltă *Pantum sonata* pentru fagot și bandă de Horia Șurianu. Compozitorul și-a găsit un spațiu expresiv propriu într-o anume tensiune a stilului eliptic, foarte sever, pe cele cîteva celule restante răsfrîngîndu-se încărcătura tensională a întregului „comentariu" exclus. O nouă gesticulație, opusă celei romantice prin restrîngere, îl plasează pe Horia Șurianu în generația sa, în ceea ce are ea mai tipic, mai interesant. Gestul, exercitîndu-se asupra unui material restrîns, își adjudecă un comportament emoțional propriu, o ancorare în timp dar și o eliberare din el, parcă o împotrivire a materiei vibrante față de cadrul constrictiv auto-impus. Horia Șurianu, nedisprețuind sugestia exotică, a devenit un expresionist de un tip special.

La Octavian Nemescu, în *Sugestii V*, ciclul proceselor „scenicizate" are o largă arcuire și o adresă ideatică neîntinată. Aici nu atît amănuntul comunică imediat cît logica întregului, este o demonstrație, un epos, un discurs ce ni se adresează prin intermediul unor structuri sonore alese pentru tranzitivitatea, transparența lor. Nimic în această muzică nu este intrinsec ci denotă. Desigur, și conotează, dar, invers decît în școala serială, Octavian Nemescu nu ajunge la conotație prin denotația laboratorului său de lucru ci, prin conotație și o anume retorică, la un „logos" impunător. În fiecare lucrare a sa mai recentă, Octavian Nemescu nu numai compune, dar ne și vorbește despre compus, despre muzică și menirea ei.

Iancu Dumitrescu — pe de altă parte — acum cu *A doua Moira*, se realizează exclusiv în concretul sonor, el adresîndu-ni-se pe o cale senzorială, vizînd starea, aproape hipnoza. Timbruri și densități sînt anvizajate pentru magnetismul lor, au o aură ce se percepe imediat și legitimează semnătura compozitorului. Față de materialul său, Iancu Dumitrescu are o atitudine de sculptor. În mîna sa, muzica o bănuiești a fi fost inițial un lut păstos, apoi supus de mîinile iubitoare ale artistului făurar, modelat în așa fel încît să primească lumina și s-o redea multiplicată, policromă, statică și totuși veșnic lunecoasă. Ca în sculptură, materia, mereu aceeași grosso modo, prinde viață după incidența studiată a

razelor, formă, grosime, plinuri și goluri.

În supliment de program, *Atharxis* de Marcel Spinei — pentru percuție solo, labirint de timbre — acțiuni trasat cu dezinvoltură, cu tehnică a surprizelor în context schimbat. Instrumentistul-compozitor stăpînește tot mai bine strategia memoriei muzicale și scenariul său — unde se introduceau și reminiscențele unui Imn bizantin — are claritate și captivanță. Costin Petrescu, percuționistul titular al „Hyperion"-ului, intră în muzica interpretată cu o participare fierbinte, neexcluzînd stăpînirea de sine și o aparență virtuoză care îl evidențiază mereu ca meșter al instrumentarului său atît de divers.

Costin CAZABAN

Cvintetul „Concordia"

Formație ce și-a cîștigat în cei patru ani de cînd activează un renume pe deplin meritat, cvintetul de suflători „Concordia" ne-a prezentat la 9 noiembrie în studioul 8 din strada Nuferilor un concert de prime audiții de muzică românească.

Concert semninficativ atît sub raportul creației cît și al interpretării, îmbrățișînd cîteva decenii de muzică (dacă ne referim la drumul parcurs de la *Divertismentul pentru oboi, clarinet și fagot* de Vasile Filip pînă la *Ossia* de Liviu Dănceanu), o distanță în timp care atestă atît continuitatea, cît și — mai ales — evoluția școlii românești de compoziție.

Rezonanțe II de Liviu Ionescu, lucrare pentru cvartet de suflători și pian, reprezintă fără îndoială un moment de vîrf în creația camerală a autorului. O muzică de factură neoclasică, de nobilă inspirație tematică tratată cu o deplină siguranță componistică și străbătută din cînd în cînd de subtile aluzii folclorice. Este o lucrare care pune cu deosebit meșteșug în valoare posibilitățile instrumentelor solicitîndu-le la un înalt nivel de tehnicitate.

Divertismentul de Vasile Filip ne-a apărut ca o muzică agreabilă, de inspirație clasică și preclasică ușor desuetă, aducînd, în ambianța concertului formației „Concordia", un punct *trecut* de referință pentru prezentul muzicii românești : sînt etape necesare în evoluția oricărei culturi.

În mod similar, dar raportat la drumul personal al unui destin creator — este vorba despre regretatul Mihai Moldovan — *Sonata pentru oboi și pian*, scrisă imediat după absolvirea Conservatorului, ne-a oferit în germene prin perspective siguranța și amprenta stilistică de neconfundat a unei personalități ce avea să se desăvîrșească în opere ca *Tulnice*, *Vitralii*, *Scoarțe* și altele ce-i marchează indubitabil locul unic în cartea de aur a muzicii românești.

Concertul a continuat cu *Ursa Mare*, incantație de rezonanță cosmică, ce face parte dintr-un ciclu de largă respirație cu care Iancu Dumitrescu ne răsfață în ultimii ani, în ipostaze pe cît de noi pe atît de *neașteptate* (cu toată, aparent, similitudinea unor procedee). Lucrarea a intervenit în compoziția programului formației Concordia cu o mult așteptată diversitate, atît timbrală cît și — mai ales — stilistică, ce s-a împlinit apoi prin piesa lui Liviu Dănceanu (cel mai tînăr dintre compozitorii incluși în program), *Ossia* — piesă care a adus în practica ansamblului momente de aleatorism controlat — desăvîrșit rezolvate de cei trei interpreți — și prin *Cvintetul de suflători* de Dumitru Bughici, lucrare care prin vivacitate, accesibilitate (în sensul major al termenului) și aluzii la muzica de jazz a creat o stare generală de plăcere autentică de a cînta și de a asculta.

Ceea ce a caracterizat cu precădere concertul a fost mai ales *diversitatea*. Este o lege a unui *bun* program, care într-o selecție bine gîndită reușește să ne ofere maximum de informație (despre trecut și prezent).

Și, mai, ales, să ne prezinte muzica într-una dintre cele mai alese versiuni interpretative. Cuvinte de laudă, deci, flautistului Nicolae Maxim, oboistului Eugen Glăvan, clarinetistului Valeriu Bărbuceanu, cornistului Nicolae Lipoczi și fagotistului Miltiade Nenoiu — nucleul de bază al ansamblului — pianistei Luiza Avram, percuționiștilor Costin Petrescu, Ilie Mihalache și Alexandru Birthelmer și contrabasiștilor Ion Olteanu, Cornel Racu, Emil Roibu și Fănel Popescu.

N. B.

Orchestra de cameră „Concerto"

Aparițiile scenice ale tînărului muzician Dorel Pașcu ne sînt cunoscute încă din anii studenției sale cînd apărea ca primă vioară a orchestrei „Camerata" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Ulterior vocația sa artistică s-a manifestat pe multiple planuri : solistică, muzică de cameră (este membru al trio-ului „Academic") pedagogică și, mai recent, în dirijat.

L-am urmărit cu deosebit interes în această din urmă ipostază atît în remarcabila sa evoluție din vara acestui an de la Bușteni în cadrul „Festivalului tinerilor dirijori" — unde s-a impus cu autoritate în fața colectivului orchestrei filarmonice din Ploiești și a publicului entuziast de specialiști și melomani — cît și în recentul concert din sala „Studio" a Ateneului în fruntea colectivului de studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", ce compun orchestra de cameră „Concerto".

Un ansamblu unitar, omogen, aflat sub o îndrumare sigură și, după cum s-a putut constata, capabil de performanțe artistice de prim ordin. Din programul concertului, care a cuprins *Concerto grosso în fa major op.6 nr. 2* de Arcangelo Corelli, *Dansuri antice* și *Arie* de Ottorino Respighi și *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu am remarcat cu deosebire cea din urmă lucrare, străbătută de frumuseți melodice și de un dinamism absolut captivant (mai ales în cea din urmă parte). Se observă deosebita afinitate a dirijorului către această zonă a muzicii românești — clasică, în mul-

tiple accepțiuni — profunda înțelegere a sensului și a ambianței stilistice. Dar nu unică : după cum se remarcă din excepționala sa activitate solistică și pedagogică de pînă acum, în al cărei palmares sînt incluse multe prime audiții de seamă din creația contemporană românească. Le-am dori cu precădere continuate și în activitatea de dirijor a acestui artist complex pentru care munca de finisare a expresiei muzicale nu are nici rabat și nici sfîrșit.

Sîntem convinși că „Treptele afirmării artistice", ciclu sub care Filarmonica „George Enescu" ne prezintă de fapt *împliniri*, au avut în prezența lui Dorel Pașcu și a orchestrei „Concerto" un moment de vîrf care ne confirmă așteptările și ne întărește certitudinea unui destin artistic de excepție.

N. B.

RECITALURI

Li Mingquiang

Personalitatea artistică a pianistului chinez Li Mingquiang reprezintă mult mai mult decît o investiție sentimentală a publicului nostru, deși, în mod evident, acest aspect nu poate fi nesocotit. Laureat cu marele premiu al primului concurs internațional „George Enescu", Li Mingquiang revine în fața publicului bucureștean la o altă vîrstă, cu o altă încărcătură spirituală artistică. Pentru cei care au avut privilegiul de a-l urmări pe pianistul chinez și în urmă cu peste două decenii, evident rămîne faptul că de această dată — și am în vedere prezența interpretului oaspete și în anul trecut, pe scena festivalului internațional „George Enescu", de această dată, deci limpiditatea eclerajului sonor, anvergura pianistică de mare bravură și forță interioară cedează loc unei atitudini meditativ poetice cu afunde reverberații interioare.

Li Mingquiang nu se dovedește a fi un mare constructor — ne-o indică felul în care au fost gîndite și realizate cele două mișcări ale *Sonatei în Do major*, neterminate de Schubert ; nu dispune nici de acel impact pianistic spectaculos cu materia sonoră atît de necesar realizării polonezelor de Frederic Chopin.

Două rămîn aspectele de bază ale artei pianistice actuale a lui Li Mingquiang : demersul expresiei și latura timbral coloristică a paletei sale sonore. Să rememorăm, în sensul acestor afirmații, realizarea unor lucrări majore ce aparțin literalmente unor lumi spirituale atît de distincte cum sînt *Piesele pentru pian op.118* de Brahms — pe de o parte și cele *Șapte piese* de Zoltan Kodaly — pe de altă parte. Sub semnul aceleiași viziuni poetic meditative, interpretul potențează cu egală forță a expresiei atît lirism cît și concentrarea quasi noțională a discursului pianistic.

Să reamintim, de asemenea, latura pictural sonoră a artei marelui pianist chinez în pagini ce aparțin literaturii muzicale a patriei sale — un stil modal variațional de real interes la nivelul școlilor muzicale naționale în secolul nostru.

Arta pianistică a lui Li Mingquiang constituie în momentul actual un demers interpretativ pe cît de sensibil pe atît de atent supravegheat, o demonstrație de inteligență, de expresivă comunicare artistică.

Dumitru AVAKIAN

Steliana Calos

Pentru Steliana Calos un recital de muzică de cameră nu mai este un moment de definire artistică, de apreciere a registrului, timbrului vocal sau posibilităților tehnice. Ne aflăm în fața unei artiste a cărei maturitate profesională se exprimă nu doar prin cum cîntă sau prin ce selectează gustul său în materie de cînt, ci mai ales prin *constanța* propriei sale definiții — complexă formulă a artistului, ale cărei date ni se relevă după un timp al acumulărilor, al oscilațiilor și decantărilor. Ajunsă în locul egalității cu sinele său (potențial) — loc care situat undeva pe curba evoluției individuale, se traduce de regulă prin travestirea temporală de *moment* — artista își canalizează eforturile și posibilitățile spre a se păstra pe această coordonată a *împlinirii* (mai sever numite „maturitate artistică"), a adecvării sale maxime la actul interpretării. Un artist matur va fi întotdeauna mai aproape de adevărul *operei* întrucît dăruirea sa este profundă, făcută cu liniștea venită din fondul constant al definiției complete. Emoțiile, cînd sînt, nu sînt cele ale nesiguranței, ale neputinței, ci sînt cele ale reîntîlnirii cu starea extatică a *adevărului*, a *deplinului*. Dacă afirmăm că Steliana Calos traversează un *anotimp al constanței* nu înseamnă că am nega posibilitatea unei ulterioare evoluții înspre un alt loc de egalitate cu sine (acest sine potențial atît de generos în elasticitatea sa „creatoare"). Ipostaza de (primă) maturitate a Stelianei Calos în acest prelungit *prezent* al certitudinii ne-a permis să ne apropiem de muzică și să intrăm în muzică pe calea cea mai scurtă, cea a frumosului, a rostirilor sincere, adevărate.

Un recital al mezzosopranei Steliana Calos, cu genericul „Panoramic XX" nu poate fi decît (avem în vedere antecedentele concertistice ce se înscriu majoritatea în „muzica contemporană") un act de cultură, cultura muzicală a contemporaneității pentru contemporaneitate, sau : să cunoaștem *muzica* acestui secol ca să cunoaștem mai bine *secolul* — este subtextul acestei încercări de panoramare a creației vocal-instrumentale. *Încercare* pentru că, deși nu este primul de acest fel, creația camerală care se adresează vocii și instrumentelor este atît de vastă în acest secol de muzică (secol în egală măsură „cameral" și „simfonic"), încît un recital, sau chiar mai multe, o serie de recitaluri, nu pot decît să puncteze o traiectorie, nicidecum să o traseze cu o linie continuă. Astfel încît, luminînd traiectoria genului în cîteva puncte și dimensionînd demersul după capacitatea de receptare a auditorilor, recitalul ajunge să fie o selecție și prezentare de valori contra cronometru. Nu este primul recital în care tentația multului-convingător, nestăpînire care este a celui ce dăruiește din prea plinul său,

trece de minutajul ideal și obosește, senzația de „obositor" întinzîndu-se, dintr-o condamnabilă inerție, asupra *panoramicului*... În această ordine de idei, piesa lui Valentino Bucchi, *Tre poesie de Giovanni Noventa*, putea să lipsească (cu tot statutul de „primă audiție") nu numai pentru că programul era și așa substanțial (am zice — încărcat !), dar și pentru că trimitea într-un mod nepotrivit la opera pucciniană chiar înaintea ariei Sfinxului din *Oedipul* enescian.

Între Manuel de Falla și Nicolae Brînduș, Bartok și Adrian Iorgulescu, artista a realizat un slalom de virtuozitate : registrul afectiv, aferent sensibilității de tip secol XX străbătut în multe din compartimentele sale, la care se adaugă intrarea și ieșirea promptă dintr-o matcă stilistică în alta (în total am numărat nouă !).

Dintr-o explicabilă dorință de a-și etala mobilitatea interpretativă și adecvarea la stilul componistic, absolut necesar în întreprinderea propusă, ca și dintr-o încetățenită manieră de a alcătui programe cît mai variate (...), artista și-a ales piese dintre cele mai diferite. Acolo unde versiunea sa interpretativă nu răspundea perfect vibrației de un anume tip a piesei, sinceritatea angajării în recreerea partiturii a fost convingătoare. Ne referim îndeobște la scena Sfinxului, al cărei dramatism, de astă dată, ne-a emoționat dar nu ne-a copleșit, simțite fiind o anume fragilitate și feminitate (altfel încîntătoare în celelalte piese) în spatele rostirilor fatidice. Nici *Muzica de iarnă* a lui Anatol Vieru nu pare a fi fost scrisă pentru vocea Stelianei Calos, cucerirea spațiului printr-un joc al fonemelor în ritmul fulguirilor cvartetului de coarde (figurație articulată a unei stări neutre, de „alb") cerînd un timbru total curățit de patimi, de claritatea cristalului de gheață. Subliniem faptul că punctele mai puțin reușite ale recitalului ne-au părut ca atare în vecinătatea celorlalte lucrări impecabil puse în voce și în sentiment, lucrări care s-au numit : *Șapte „canciones populares espagnoles"* de Manuel de Falla — sau întîlnirea cu pasiunile fremătătoare ale acelei peninsule care în fiecare din noi se cheamă Iberia ; *„Due liriche di Saffo"* de Goffredo Petrassi (primă audiție) — sau balansul între vibrația austeră a anotimpului de trecere a tinereții, transparența regretului și prospețimea consolării în natură ; Luigi Dallapiccola cu ale sale *Rencesvals* — trei fragmente din Cîntecul lui Roland (primă audiție) — sau experiența dramaturgiei interpretative, a trecerii de la forță și ritm susținut la lirism limpezit și liniștit, într-o atmosferă de gotic timpuriu ; fragment din *Castelul lui Barbă Albastră* de Bela Bartok — sau tendința expansivă a interpretării camerale de a se vărsa în operă ; *Momento pentru voce, percuție și bandă magnetică*, pe versuri de Garcia Lorca, lucrare semnată de Adrian Iorgulescu — sau reiterarea Iberiei, din păcate o reiterare „statică" ! — cît de adecvată ar fi fost acestei piese mișcarea scenică, regizarea gestului însoțitor... ; în fine (nu întîmplător am lăsat la urmă) cei *Trei psalmi* pe versuri de Tudor Arghezi, și Nicolae Brînduș — sau urcușul din treaptă în treaptă a psalmodierii pînă la o acumulare și ascensiune aproape incendiare, sau (cu totul subiectiv) cel mai valoros moment al interpretării.

Alături de mezzosoprana Steliana Calos, au participat la această „cursă a valorilor" muzicianul Mihai Vîrtosu — în postura pianistului acompaniator de certă clasă, și cvartetul „Serioso" — parteneri discreți în tălmăcirea *Muzicii de iarnă*.

Carmen CĂRNECI

Aurelian Octav Popa

Un eveniment de seamă în viața muzicală a Capitalei l-a constituit recitalul clarinetistului Aurelian Octav Popa. Ca întotdeauna, artistul s-a întrecut pe sine etalîndu-și atît tehnica debordantă cît și fantezia uimitoare — calități ce definesc de mult timp personalitatea deosebitului interpret. Aurelian Octav Popa are darul să impresioneze, dar nu prin atitudini exterioare, ci printr-o gîndire creativă, profundă, de esență. Prezența lui pe scenă, în sensul propriu, pare adeseori modestă. El nu face parte dintre acei actori instrumentiști care rămîn la nivelul teatralizant al interpretării. El nu își alcătuiește programele din piese de mare răsunet, care, în treacăt fie spus, ascund cîteodată și unele neputințe componistice. Aurelian Octav Popa caută în miezul substanței și cu un simț rafinat găsește în toate lucrările ce le abordează sensuri vii și adevărate ale muzicii. Așa a apărut și la acest recital de la Ateneul Român, cu un program variat, înclinînd spre creația secolului XX, program în care conviețuiau piese cu valențe calitative diferite, cărora Aurelian Octav Popa a știut să le găsească latențe componistice nebănuite.

Desigur, *Sonata în Mi bemol major, op.120, nr. 2* de Johannes Brahms a constituit unul din punctele de mare interes din program. Cu o fluență ce pornea de la emiterea sunetelor și legarea lor pînă la construcția pe plan sintactic a lucrării care a culminat cu arcuirea expresivă și inteligentă a formelor, Aurelian Octav Popa a demonstrat puterea de pătrundere în gîndirea brahmsiană, naturalețea conducerii discursului muzical transmițînd acel firesc în execuție, propriu marilor interpreți. Un alt moment strălucitor în recitalul clarinetistului a fost interpretarea lucrării *Curcubee* pentru clarinet, pian și bandă magnetică de Octavian Nemescu. Muzica lui Octavian Nemescu ascunde întotdeauna sensuri adînci, filozofice, trăiri umane ce relevă o sensibilitate artistică ieșită din comun. *Curcubee* înseamnă clipe, momente de revelație pe care oricare dintre noi, la un nivel profund de existență spirituală, le poate avea. Sarcina interpretului în fața unei asemenea gîndiri de mare forță intelectuală și emoțională este extrem de grea. El trebuie să redea acea stare de esență a trăirii umane care este revelația, într-o concentrare maximă în timp a materialului sonor. Am putea spune că muzica înseamnă în acest caz pastile cu efect maxim și imediat. Aurelian Octav Popa s-a dovedit încă o dată un interpret ideal al muzicilor cu bogate încărcături semantice

datorită capacității sale de pătrundere în interiorul fenomenelor, fie ele și extramuzicale, capacității de transmitere expresivă, subtilă și plină de fantezie, de spirit de inițiativă muzicală.

Chiar dacă celelalte lucrări din program nu au purtat semnificațiile estetice vizate de stratul profund al celor două compoziții amintite, Aurelian Octav Popa a știut să le găsească frumusețea, să le redea cu imaginație și sensibilitate deosebită. Astfel sonoritățile rafinate din *Sonata* de Francis Poulenc, intonațiile sinuoase din *Sonata* lui Leonard Bernstein sau stările contrastante din *Concertul pentru clarinet* de Aaron Copland au colorat recitalul evidențiind o manieră personală în execuție din care se desprinde autoritatea de necontestat a acestui adevărat artist care este Aurelian Octav Popa.

Secondat la pian de către Ana Tsitsa Kounio din Grecia, ei au alcătuit un cuplu muzical interesant, pianista simțind pulsul imprimat de clarinetist, transmițînd totodată căldura necesară unei asemenea seri de muzică.

Horia ȘURIANU

Dan Atanasiu

Găzduit la Ateneul Român, recitalul pianistului Dan Atanasiu apare unitar și interesant totodată din punct de vedere repertorial. Și într-adevăr, sonate de Chopin, Alban Berg și Schubert în aceeași seară, lucrări de maximă virtuozitate, de incontestabilă calitate muzicală, sînt oricînd puncte de interes pentru orice iubitor al muzicii pentru pian (și nu numai). La calitatea programului se adaugă calitatea interpretării, de la bun început urcată la nivelul înfrîngerii dificultăților *Sonatei în si bemol minor* de Chopin nu numai din punctul de vedere al virtuozității instrumentale ci și, în primul rînd, din cel al unei veritabile consistențe expresive. În versiunea lui Dan Atanasiu, muzica lui Chopin primește o anumită concretețe, o anumită robustețe, nedepășind marginile stilului chopinian, creîndu-și totuși o certă prezență, cu sonorități susținute, exacte și riguroase, în conștiința ascultătorilor. Departe de kitsch-ul interpretativ ultraromanțios, interpretarea lui Dan Atanasiu păstrează acel „juste milieu" al unei sobrietăți frecvent însă atrăgător încălcate, interesant scăpate controlului riguros autoimpus (distingem aici îndeosebi paginile lente ale părții a doua).

În aceeași direcție, *Sonata op. 1* de Alban Berg reconstruiește datele unui expresionism muzical care nu își găsise încă mijloacele de exprimare formală. Cu alte cuvinte, muzica de tinerețe (remarcabilă această tinerețe creatoare !) a lui Alban Berg este simțită de pianistul Dan Atanasiu în datele ei de exprimare ulterioară, rigurozitatea „neriguroasă" (să ne gîndim la *Concertul pentru vioară* sau la *Lyrische Suite*) caracteristică serialistului vienez fiind împletită adecvat, în interpretare, în meandrele originalelor armonii încredințate pianului. Mai mult decît pe construcție, Dan Atanasiu a insistat aici pe culoare, fără a exacerba însă — afirmația poate părea paradoxală — contrastele, culoarea definindu-se din microdiferențieri, dintr-o atentă dozare a vocilor și armoniilor, planurilor melodice și relațiilor armonice.

Sonata în la minor pentru pian de Schubert ridică acele probleme legate de interpretarea oricărei partituri muzicale de maximă simplitate de scriitură. Simplitate nu înseamnă, în cazul personalității creatoare a clasicului vienez, în nici un fel însă simplism. Redarea interpretativă a lui Dan Atanasiu s-a mărginit așadar la o atentă, filigranată desfășurare a detaliilor melodice ale partiturii, redare obținută cu discreție și obiectivitate, magistral-suficientă (mecanismul fiind bine înțeles, mai mult, fiind consubstanțial personalității interpretului) pentru interpretarea acestor splendide pagini schubertiene.

Vorel CREȚU

Festivalul „Ioan D. Chirescu"

În cadrul manifestărilor devenite tradiționale pe meleagurile dobrogene, intitulate sugestiv : „Pontica — dialog cultural cu viața", a avut loc duminică 28 noiembrie 1982, la Casa de cultură a Sindicatelor din Medgidia, județul Constanța, cea de a doua ediție a Festivalului de interpretare corală „Ioan D. Chirescu".

Cinstind memoria distinsului compozitor, dirijor și eminent profesor al Conservatorului bucureștean, născut la Cernavodă pe la sfîrșitul veacului trecut, Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă și Cenaclul muzical „Ioan D. Chirescu" din Constanța, condus de compozitorul Dragoș Alexandrescu, conferențiar la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, au avut lăudabila inițiativă a organizării cu un an în urmă a primului festival coral, care să stimuleze interesul pentru cunoașterea și valorificarea interpretativă a creației celui care a fost — și prin opera sa valoroasă va rămîne — Ioan D. Chirescu.

Fiind prezent și la prima ediție, țin să subliniez faptul că ediția sa din acest an, a cunoscut un interes sporit din partea dirijorilor și a formațiilor participante.

Festivalul coral „Ioan D. Chirescu" s-a deschis cu un mic simpozion, la care și-au dat concursul Dragoș Alexandrescu și subsemnatul, după care s-a produs prima formație participantă, Corul de cameră „Vox Maris" al Școlii populare de artă Constanța, dirijat de Boris Cobasnian. În interpretarea acestuia, s-au remarcat, prin subtile nuanțe și sonorități camerale aparte, piesele *Dobrogea de aur"* de I.D. Chirescu, *Hai, la Murfatlar* de Gheorghe Bazavan, *În fruntea României* de Aurel Mihalache și *La Pontul Euxin* de Boris Cobasnian. Format în cea mai mare parte din tineri îndrăgostiți

de muzică, corul „Vox Maris" reține cu ușurință atenția publicului auditor prin prospețimea vocilor, prin căldura și dăruirea cu care aceștia — conduși maestrul lor — participă la actul de interpretare.

Următoarea formație participantă la festival a fost Corul de femei „Tomistex" al Întreprinderii integrate de lînă Constanța condus de prof. Dem Diaconescu. În programul său au figurat lucrări de I.D. Chirescu, Pretorian Vlaiculescu, Constantin Romașcanu, Ion Nicorescu, precum și o piesă semnată de dirijorul formației, program ce s-a bucurat de o caldă primire din partea publicului. Semnalăm totuși insuficienta omogenizare a ansamblului și recomandăm dirijorului o mai mare preocupare pentru acuratețea intonației la unele piese din programul prezentat.

O bună impresie a lăsat Grupul vocal feminin al Cooperativei „Avîntul" din Mangalia, instruit de prof. Magdalena Matenciuc, remarcîndu-se printr-o bună sonoritate și omogenitate, în ciuda unor mici decalaje datorate execuției fără dirijor. De asemenea recomandăm îmbogățirea repertoriului cu lucrări mai noi din creația contemporană destinată grupurilor vocale.

Formația ce a încheiat prima parte a concertului din cadrul festivalului coral dobrogean a fost Corul mixt al Sindicatului Platformei portuare Constanța, animat de prof. Elena Mateescu. Păstrător al unei îndelungate tradiții corale, ansamblul marelui port constănțean dispune de însemnate resurse vocale care, cu dăruirea și autoritatea dirijoarei, pot fi în scurtă vreme puse mai mult în valoare, concomitent cu acțiunea de înnoire și îmbogățire a repertoriului de lucrări. Din programul prezentat menționăm piesele : *Partid, stegar al României* de Dumitru D. Botez, *Sara pe deal* de Vasile Popovici, *Iac-așa* de Simeon Nicolescu și altele. E regretabil faptul că formația nu a reușit să prezinte în programul său nici o lucrare din creația celui pe care festivalul în cauză îl omagiază.

Partea a doua a concertului din cadrul festivalului de interpretare de la Medgidia s-a deschis prin programul Corului mixt „Ioan D. Chirescu" al Casei de Cultură Cernavodă, dirijat de prof. Eliade Buciuc.

Susținut cu însuflețită dăruire, programul corului a cuprins piesele : *Peste pămîntul sfînt al vechii Dacii* și *Cîntec peste zări și ape* de I.D. Chirescu, alături de *Grînele vara se coc* de Ion Vidu și *Zi de August* de Radu Paladi.

Considerind reușită evoluția acestei formații în mare parte, recomandăm totuși o mai atentă preocupare a dirijorului pentru o mai bună intonație și omogenizare a întregului ansamblu, cît și abordarea cu mai mult curaj a creației corale actuale.

Următoarea formație din programul festivalului a fost Corul mixt al Sindicatelor Regionalei CFR Constanța, dirijat de prof. Dem. Diaconescu, cunoscut animator al vieții culturale constănțene. Ansamblul lucrătorilor feroviari din Constanța s-a remarcat prin sonorități cu o paletă largă de expresie, dispunînd încă de resurse care pot fi valorificate în viitor prin perseverența dirijorului și a coriștilor.

Programul său a cuprins lucrări de I.D. Chirescu *(Ne cheamă albastrul din zare)*, Gh. Danga *(În poieniță)*, Gh. Bazavan (Suita *Plaiuri dobrogene)*, Socolov *(Valurile Amurului)* și Dem Diaconescu *(Vrem pace)*.

Cea mai tînără formație de amatori prezentă în această ediție a festivalului, a fost Corala mixtă a Casei de cultură a Sindicatelor Medgidia, dirijată de prof. Elena Mihu. Deși repertoriul prezentat a fost restrîns, cele două lucrări interpretate — *Frumoase zile de tinerețe* de N. Oancea și *Lerui, ler lilioară* de Vinicius Grefiens — s-au distins prin aleasa ținută interpretativă. Format în mare parte din tineri, corul se prezintă omogen, cu compartimente vocale bine instruite și conduse cu fină muzicalitate și un real talent dirijoral prin care s-a remarcat conducătoarea formației, prof. Elena Mihu. O așteptăm cu justificat interes și la viitoarele ediții ale festivalului, pentru care sugerăm o îmbogățire substanțială a repertoriului de lucrări.

Așteptat cu deosebit interes, Corul de cameră „Pontica" al Sindicatului învățămînt Constanța, dirijat de prof. Sabin Nicolainã, laureat cu Marele premiu la cele mai însemnate concursuri naționale de interpretare corală, (de le Pitești și Reșița din acest an), a încheiat concertul din cadrul Festivalului „Ioan D. Chirescu" cu un bogat și variat repertoriu de lucrări, dintre care menționăm, în ordinea prezentată : *Pe nimb de vulturi* de Irina Odăgescu-Țuțuianu, *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu, *Ale noastre rădăcini* de Dragoș Alexandrescu (în primă audiție), *Cîntec de lume* de Doru Popovici, *Mama* de Ioan D. Chirescu, *Sculați gazde* de Iovan Miclea (în primă audiție) și altele.

În evoluția interpretativă a corului, s-a remarcat o perfectă omogenitate a tuturor partidelor vocale și o sonoritate bine echilibrată pe toate registrele. Folosind o largă paletă de nuanțe și o inteligentă și muzicală frazare și dicțiune, corul condus — cu autoritate și recunoscută competență profesională — de către prof. Sabin Nicolainã, s-a afirmat, fără îndoială, ca cea mai valoroasă formație din festival și desigur, după palmaresul său artistic, și din țară. Aceste aprecieri au fost confirmate și de marele succes înregistrat la publicul prezent în sala de concert.

Apreciind reușita acestui festival coral, atît pe plan organizatoric cît și artistic, considerăm totuși că el merită și trebuie să devină un cadru mai larg de participare — sub formă de concurs — și pentru alte formații de amatori din țară.

Iovan MICLEA

Gala tinerilor concertiști—Ploiești

Ajunsă la cea de-a VII-a ediție, *Gala tinerilor concertiști*, inițiată de colegiul criticilor muzicali din A.T.M., a revenit pentru a doua oară la Ploiești, unde Comitetul județean Prahova pentru cultură și educație socialistă, Filarmonica ploieșteană și dirijorul Horia Andreescu par atașați ideii promovării

tinerelor talente, dorind să găzduiască anual o atare manifestare.

Asemenea ediției din 1981, cînd una din cele trei seri ale Galei a avut loc la Cîmpina, și în acest an s-au desfășurat la Ploiești doar două din „concertele de concerte", cel de-al treilea (mai exact spus, primul) fiind programat la Bușteni. Aici, în primitoarea sală în jurul căreia s-a format un public entuziast, dornic să trăiască bucuriile muzicii, Gala a debutat cu o interesantă primă audiție absolută : *Concertul pentru chitară și orchestră* de Maya Badian, prima lucrare concertantă românească dedicată acestui instrument. Structurată în cinci părți scurte, contrastante ca atmosferă, partitura rezervă chitarei un rol mai degrabă de instrument „obligat" în ochestră, decît de solist propriu-zis, partea sa fiind încadrată într-o țesătură simfonică dominată de varietate ritmică și melodică. Am apreciat ca momente izbutite partea I *(Ruvido)*, cu tema sa sincopată, dezvoltată cu aluzii jazzistice în stil Gershwin, și partea a III-a *(Tempo di marcia)*, desfășurată într-o ambianță ironică, à la Prokofiev. Deosebit de inspirată ni s-a părut însă, mai ales, partea II-a *(Andante)*, cu o temă largă, cantabilă, în care chitaristul clujean Valentin Fărcaș și-a putut valorifica din plin muzicalitatea.

Același program ne-a adus apoi revelația unui strălucit virtuoz al trompetei, Hans Peter Fuss, absolvent al Conservatorului din Cluj-Napoca, în prezent instrumentist in orchestra simfonică a Filarmonicii din Sibiu. În *Concertul pentru trompetă și orchestră de coarde în Re major* de Telemann, el s-a afirmat prin sonoritatea sa briliantă, intonația de o precizie cristalină chiar și în registrul supraacut, frazarea impecabilă, toate realizate în condițiile folosirii unei așa-numite : „Bach-Trompete" (trompetă în Fa), la care ne-ar plăcea să-l ascultăm în *Concertul brandenburgic nr. 2* de Bach sau în *Concertele de trompetă* de Vivaldi, Torelli, Leopold Mozart. A urmat violonistul Radu Ungureanu — cunoscut prin activitatea sa camerală — în *Concertul în Re major* de Brahms, în care am fi dorit totuși o mai accentuată capacitate de adaptare a sonorității viorii soliste la caracterul fiecărei fraze muzicale și în special o atenție sporită acordată purității intonației.

Pentru următoarele două seri, desfășurate la Ploiești, ni s-a rezervat un veritabil eveniment : execuția integrală a concertelor pentru un solist și orchestră de Beethoven, prilej cu care un mănunchi de tineri interpreți au trecut cu brio examenul parcurgerii acestor partituri consacrate ale literaturii concertante universale.

Începutul nu a fost, ce e drept, prea promițător, Andrei Podlacha ridicîndu-se cu oarecare dificultate la nivelul exigențelor *Concertului nr. 2 în Si bemol major*. I-a urmat, însă în *Concertul nr. 3 în do minor*, Ileana Horculescu, studentă în anul II al Conservatorul „Ciprian Porumbescu", o pianistă stăpînită de un viguros elan juvenil, cu posibilități tehnice ținînd de domeniul virtuozității, a cărei interpretare pretinde totuși o „punere în partitură" mai colorată, mai sugestivă, cu mai multe paliere dinamice. Tot studentă în anul II la București este și Delia Pavlovici, excelentă în *Concertul nr.4 în Sol major*, în care forța, precizia, avîntul controlat cu luciditate, puterea de concentrare s-ar cere întregite doar de o preocupare superioară pentru unirea strălucirii cu expresivitatea, cu lumina spiritualizată care domină în această veritabilă *sonată simfonică*, anticipînd *Concertele* lui Brahms sau *Variațiunile simfonice* ale lui Franck.

Ultima seară a fost și cea mai consistentă sub raportul satisfacțiilor artistice. Pentru început, am reascultat-o pe Mira Ghera, absolventă din acest an a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", în *Concertul nr. 1 în Do major*, prezentat și în Gala precedentă de la Timișoara. Ca și atunci, am fost cuceriți fără rezerve de modul în care tînăra pianistă știe să pună în valoare ceea ce trece dincolo de textul muzical în creația tînărului Beethoven : bruștele salturi de dispoziție, nerăbdarea primăvăratică, incisivitatea atacurilor, întrerupte doar prin halta meditativă a părții secunde. Am ascultat în continuare, în *Concertul de vioară în Re major*, pe Dorina Mangra, studentă în ultimul an al Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, o violonistă de remarcabilă sensibilitate și stăpînire a mijloacelor tehnice, al cărei cînt îmbină lirismul și seninătatea cu tandrețea, comunicînd partiturii o expresivitate rar întîlnită la un solist care interpretează pentru întîia oară această capodoperă concertantă beethoveniană cu acompaniament orchestral. În încheiere, l-am reîntîlnit pe Andrei Deleanu, care — deși absolvent din 1980 al Conservatorului bucureștean — a și ajuns să se bucure de notorietate. În *Concertul nr. 5 în Mi bemol major*, el se impune cu autoritate, cîntă destins, modelind cu plasticitate discursul muzical, știe să folosească forța fără violență, dînd impresia că interpretarea sa pornește de la o viziune totală, de ansamblu, a lucrării.

În toate cele trei seri, acompaniamentul soliștilor a fost susținut în chip exemplar de către orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești, la pupitrul căreia Horia Andreescu a realizat turul de forță de a se adapta cu precizie și într-un minimum de repetiții la specificul personalității a nouă tineri soliști, dintre care unii debutau în colaborarea cu un ansamblu simfonic. Ca și în edițiile anterioare ale Galelor cu tineri dirijori și soliști, instrumeniștii ploieșteni s-au afirmat ca o formație disciplinată, receptivă, în măsură să reacționeze cu promptitudine la indicațiile dirijorului Horia Andreescu, aflat într-o ascensiune spectaculoasă a carierei sale.

Edgar ELIAN

Marin Soare la pupitrul Filarmonicii din Ploiești

Invitat din nou pentru a asculta Filarmonica ploieșteană, am asistat la unul din concertele reușite ale stagiunii acestei inimoase orchestre ; împreună cu Marin Soare și Dan Atanasiu, ca invitați, ne-au

fost prezentate *Scoarțe* de Mihai Moldovan, *Imperialul* de Beethoven și *Simfonia în re minor* de Frack. Piesa regretatului Mihai Moldovan își păstrează, după 12 ani de la prima ei audiție, prospețimea și savoarea, vădind o scriitură rafinată în care culorile, imaginile fulgurante, transparența muzicii, ni se par mai clare și mai sugestive. Muzica lui Mihai Moldovan cîștigă odată cu trecerea timpului, dezvăluindu-și bogăția structurii acolo unde altădată eram poate tentați să vedem doar îndrăzneala noutății.

Dan Atanasiu, ca și unii dintre colegii săi de generație (Dana Borșan de pildă), pare să străbată un con de umbră ; cîntă destul de mult, desigur, dar prea puțin în București, dispărînd din atenția criticii și astfel se naște și impresia semnalată, fără îndoială falsă. În realitate acești tineri, în care ar trebui să avem mai multă încredere și pe care să-i cultivăm mai cu grijă, străbat drumul firesc spre maturitate artistică. Lipsa unor confruntări de anvergură le poate fi dăunătoare, frînîndu-i tocmai pe calea pe care se află angajați. În *Concertul nr. 5* de Beethoven, Dan Atanasiu dă primele semne ale maturității de care vorbeam : muzicii îi este restituită întreaga tensiune ce mocnește, forța ce stă gata să explodeze, trăsături definitorii ale stilisticii beethoveniene. Maniera lui Dan Atanasiu e sobră în general dar lasă loc și lirismului ; tînărul pianist ne face impresia că încearcă să-și desăvîrșească expresia într-un mod propriu ce nu vizează nici un model declarat, devenind astfel convingător.

Marin Soare a fost o surpriză chiar pentru noi care l-am urmărit, prin forța împrejurărilor, de-a-lungul întregii sale cariere muzicale, fie în postură de instrumentist fie în cea de șef de orchestră. El a reușit în *Scoarțe*, în acompaniament dar cel mai clar în *Simfonia* de Franck, să dezvăluie structura unui muzician de o mare generozitate ; a reușit totodată să facă orchestra — sau măcar partea cea mai bună a ei — să se emoționeze de propriu-i cîntat (lucrul se întîmplă destul de rar), depășindu-se pe sine. S-au creat în acest fel momente de deplină acurateță și rotunjime sonoră. Deși are mai mult experiența conducerii unui ansamblu cameral (este dirijorul formației Omnia, cum bine se știe), Marin Soare a fost la largul său în *Simfonia* de Franck : are răbdare să construiască, să pregătească punctele culminante, să arcuiască lungi fraze, să reliefeze cele mai bine ascunse elemente tematice într-o țesătură complexă însă bine ordonată, ca cea a *Simfoniei în re minor*.

Iată încă un argument (nu neapărat în favoarea talentului său de muzician, pe care îl recunoaște toată lumea, ci a capacității deosebite de a dirija, recunoscută de mai puțini, din păcate) : muzica lui Franck e foarte frecventată, s-a cîntat chiar abuziv în unele perioade, dar în concertul de la Ploiești am ascultat-o cu interesul unei descoperiri. Nu pentru că Marin Soare face ceva special, ar fi de altfel inutil. În schimb el știe să însuflețească muzica, împrospătîndu-i culorile prin acea generozitate de care aminteam și care e proprie firii sale, printr-o credință curată în virtuțile unei muzici de adîncă cantabilitate, traduse în simplitatea convingătoare a gestului dirijoral.

Marin Soare a fost și este un instrumentist de excepție însă această a doua sa vocație, de dirijor, se dovedește la fel de autentică ca prima. Poate că totuși i se va dedica de-acum înainte cu mai multă perseverență iar cei ce conduc destinele muzicii românești vor fi mai receptivi față de artiștii la care discreția, lipsa de infatuare, seninătatea sufletească vădesc o aplecare numai asupra muzicii și a magiei sale inimitabile.

Dan SCURTULESCU

„Crizantema de aur" la a XV-a ediție

Puține dintre festivalurile-concurs din ultimele două decenii au demonstrat mai multă consecvență, mai multă stăruință, ca acela de la Tîrgoviște, dedicat romanței și adepților ei. „Crizantema de aur" a luat ființă dintr-o pe cît de generoasă, tot pe atît de justificată inițiativă : aceea de a ocroti și promova un subgen neasimilat nici de muzica ușoară, nici propriu-zis de cea populară, chiar dacă vehicularea ei îndelungată de către tarafurile lăutărești i-au împrumutat, treptat, o notă particulară, apropiată de producțiile anonime ale amatorilor.

De fapt, amatorilor le-a fost destinat concursul-festival de la Tirgoviște, celor mulți și anonimi care, de-a lungul anilor, n-au uitat versurile și melodiile unor cîntece compuse de Vespasian Vasilescu, I. Băjescu-Oardă, Alexandru Leon, Ionel Fernic ș.a., după cum n-au uitat nici cîntece mult mai vechi decît ale autorilor contemporani, ca bunăoară cele de Dimitrie Florescu sau G. Șorban, sau melodiile de autori necunoscuți de pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Amatorii au trimis de la o generație la alta și dintr-un deceniu în altul repertoriul devenit clasic al unui cîntec încărcat de simțire românească și apelînd de atîtea ori la versurile poeților noștri.

Dacă n-ar fi decît larga difuzare în mase pe care romanța a înlesnit-o și a întreținut-o timp îndelungat poeziilor lui Eminescu, și atenția ce i se acordă modestului cîntec sentimental, care este romanța, tot ar fi justificată. Dar acest „suspin al inimilor rănite" — după expresia antonpannescă — a fost mai mult decît atît : a fost, mult timp, singurul cîntec cu tentă autohtonă răspîndit în tîrgurile și orașele noastre, în acea pătură a populației urbane care pierduse accesul direct la folclorul rural și nici acces la manifestările de muzică cultă nu avea.

Iată cum, concursul-festival tîrgoviștean dobîndește un sens mai larg decît acela al unei simple ocazii anuale de întîlnire cu amatorii și cu romanța. Căci amatorii sînt încurajați să cunoască romanțele din repertoriul clasic și cel contemporan, să le învețe textul și muzica, să opteze pentru cele mai izbutite dintre ele și să le cînte simplu, firesc, simțit. Din păcate, la cea de a XV-a ediție a manifestării — ce se bucură de zelul și bunăvoința întreagă a gazdelor, sîntem nevoiți a constata că puține din bunele în-

tenții ale organizatorilor au aflat ecoul ce se aștepta de la amatorii romanței.

Ceea ce se remarcă de la bun început — și constatarea e valabilă pentru toate edițiile de pînă acum — este repertoriul redus la cel mult două sau trei piese de fiecare concurent. Nici unul nu știe mai multe, încît au fost cu totul rare cazurile cînd concurenții au demonstrat o cunoaștere mai temeinică a romanțelor — cazuri care, de altfel, coincid cu premiile înseși acordate celor mai înzestrați amatori. Cu toate culegerile de piese — muzică și text, sau numai text — publicate ba la Tîrgoviște, ba la București (pînă și în Editura muzicală), concurenții, care aspiră la o încununare a prezenței lor pe scena festivalului anual nu știu și nu vor să știe mai mult decît cele două sau trei piese, repetate pînă la refuz de-a lungul anilor. Iar ceea ce pretind că știu, e „prins" după ureche, cu imprecizii în melodie și text, dovadă că efortul preparator prezentării la un concurs pe țară nu există în majoritatea cazurilor. Nu există pentru că la școlile populare de artă, unde s-ar presupune că amatorii interpreți se pregătesc din timp în vederea confruntării într-o întrecere, se știe la fel de puțin și se face tot atît de puțin pentru cultivarea, înnobilarea romanței.

De aici derivă și prezentarea nesatisfăcătoare, de cele mai adeseori lipsită de disciplină artistică sau artizanală, a concurenților, așa cum s-au petrecut lucrurile și la actuala ediție semijubiliară. Datorită numărului mare de concurenți, preselecția s-a făcut superficial și în grabă, încît de-a lungul a trei seri de concurs — pe lîngă recitalurile susținute de foști laureați ai „Crizantemei de aur", ca și de artiști lirici profesioniști — publicul și juriul au audiat nu mai puțin de cincizeci și doi de pretendenți la premii și mențiuni. Numărul acesta este, pe de o parte, un semn îmbucurător al popularității romanței și a festivalului ei de la Tîrgoviște, pe de altă parte îngrijorează însă prin parțiala sau totala necalificare a majorității concurenților.

Am propune — așa cum s-a mai propus — crearea unor cursuri preliminare, nu în preziua, ci în perioada premergătoare concursului-festival, unde — odată cu îndrumarea și cizelarea adecvate — concurenții să fie selectați mai riguros, tocmai spre a nu dăuna unui cîntec românesc îmbrățișat de masele largi ale ascultătorilor. Am mai sugera ca laurii să nu fie atribuiți unor concurenți semiprofesionalizați sau în vîrstă, odată ce rostul concursului este de a cuceri adeziunea și de a încuraja cultivarea romanței de către amatorii tineri. Ei sînt chemați a duce romanța mai departe, învățînd de la cei care, cu ani și cu experiență, le pot transmite noblețea unei tălmăciri simple și simțite.

Cu aceste obiecții, întemeiate pe o observație de mai mulți ani, în calitatea de președinte sau membru al juriilor concursului-festival, „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște își păstrează rostul și nota de originalitate în suita manifestărilor muzicale din complexul bienalului Festival național „Cîntarea României".

George SBÂRCEA

Agenda internațională

● Tot mai frecvent își face loc în lumea lirică modalitatea transpunerii unor regii dintr-un teatru într-altul. Poate și ca urmare a dificultăților financiare din lumea artelor în general. Astfel, chiar și pentru redeschiderea Operei Comice de la Paris, Alain Lombard, care alesese spectacolul *Povestirile lui Hoffmann* — gest simbolic, după cum notează J. Lonchampt în *„Le monde"* pentru că acesta este un spectacol care s-a jucat de 1 082 de ori în sala Favart înaintea mutării Operei în Palatul Garnier, montarea aparținîndu-i lui Patrice Chéreau — nu s-a sfiit să-l invite pe J.P. Ponelle să-și adapteze la Paris regia de la Salzburg a aceluiași spectacol.

● Sub titlul *O sută de bătăi pe secundă*, Wolfgang Sandner semnează în FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG o amplă cronică pe marginea festivalului TOAMNA STIRIANA de la Graz, Austria, pe care-l socotește „dacă nu cel mai important, atunci desigur cel mai amplu și cuprinzător festival de avangardă din Europa, ba chiar din lume, cuprinzînd nu numai muzică ci și literatură, teatru, artă plastică și film". În ediția din octombrie 1982, în cele aproximativ 70 de concerte au răsunat peste 200 de lucrări contemporane. Hans Werner Henze, inițiatorul atelierului muzical de la Montepulciano din Toscana, a deschis și aici un atelier muzical, care s-a bucurat de mare afluență. Noutăți ale ediției acesteia : invazia jazzului, sub diferite forme și prezența, pentru prima dată în Europa, a fostului luptător în rezistența spaniolă împotriva lui Franco, — compozitorul mexican Conlon Nancarrow, prezentat de însuși Ligeti. Cele 43 de studii ale sale pentru pian mecanic au fost analizate ad hoc în public, de Ligeti, ceea ce a constituit un veritabil punct de atracție al festivalului. În studiul nr. 25 au răsunat cele peste 100 de bătăi pe minut, de unde și titlul articolului ! Cronicarul Sandner consideră că festivalul oferă tuturor tinerilor muzicieni „un veritabil curs intensiv de inițiere în avangarda europeană și americană de după război". Pe cînd, o prezență reprezentativă românească aici, știute fiind virtuțile muzicii contemporane de la noi ?

● Revista LE SPECTACLE DU MONDE comentează sub forma unei avancronici de largă dimensiune, decizia luată la Paris, ca începînd din septembrie 1983, direcția Baletului Operei din Paris — trupă fondată de Ludovic al XIV-lea la sfîrșitul secolului al XVII-lea — să fie preluată de Rudolf Nurreiev. Iată care sînt cîteva dintre argumentele care au pledat în favoarea acestei opțiuni : Nurreiev este socotit un cunoscător absolut al marelui repertoriu al secolului al XIX-lea, al tuturor coregrafiilor contemporane, dar mai ales știe să catalizeze pofta de lucru a colectivului.

● Creația lui Frank Martin este binecunoscută în Argentina. Compozitorul a fost, de altfel, în două rînduri, oaspetele muzicii în această țară. În NEUE ZÜRCHER ZEITUNG se află relatarea despre recenta execuție, în primă audiție pe continentul

sud-american, a *Requiemului* lui Frank Martin. Aceasta a avut loc cu ocazia aniversării a 70 de ani de existență a celei mai vechi și active societăți muzicale din Buenos Aires — „Asociația Wagneriană". La pupitru s-a aflat talentatul argentinian Antonio Rosso. Cronicarul subliniază între soliști evoluția excelentă a mezzosopranei Graciela Alperyn și a basului Ricardo Yost de la Opera din Buenos Aires.

● H.H. Stuckenschmidt, cronicar de anvergură internațională, comentează, de astă-dată în NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, premiera spectacolului *Forța destinului* la Opera din Berlinul Occidental. Regia a fost semnată de „unul dintre cei mai controversați dintre marii tinerei generații de regizori" : Hans Neuenfels, inițial regizor de teatru, dar introdus în lumea lirică prin niște montări la Opera din Frankfurt pe Main, care „frizau scandalul, cu tot succesul avut", anume *Stigmatizații* de Franz Schrecker, *Doctor Faustus* de Busoni și *Aida* de Verdi. De astă dată, ceea ce pare să-l fi preocupat pe Neuenfels a fost sublinierea conflictului rasial, ca idee centrală a dramei lirice. Și în această montare, remarcă Stuckenschmidt, Neuefels „a avut idei stranii, ba chiar absurde, ca de pildă, trecerea prin scenă, într-un decor cu pancarte «Viva Verdi», «La bella guerra» a unui grup de preoți călare pe un tanc !" Și totuși, momentele muzicale și scenice ale evoluției celebrului cor „Rataplan" sînt socotite de cronicar drept măsură a geniului regizoral al lui Neuenfels. La pupitru — Jesus Lopez Cobos, care a asigurat o viziune muzicală excepțională, și ca urmare a faptului că soliștii Julia Varady, baritonul Garbis Boyagian, tenorul Giorgio Menghi și Livia Badai au constituit o distribuție de mare clasă.

Corina JIVA

Prezențe românești

Sărbătorirea Centenarului nașterii lui George Enescu în S.U.A.

În calitate de membră fondatoare a societății „George Enescu" în Statele Unite, am reușit să organizez cîteva manifestări omagiale. În acest scop am invitat și doi eminenți artiști români, al căror concurs a fost de o valoare deosebită. Mă refer la maestrul Mihai Brediceanu și la pianista Aurora Ienei.

Evenimentul central a avut loc la Smith College în 13 și 14 decembrie, cuprinzînd un concert și o conferință ilustrativă. Programul concertului din seara de 13 decembrie — în care am propus să ofer o privire generală cronologică din diferitele etape ale creației enesciene — a început cu frumoasa execuție a *Dixtuorului* (1906), sub conducerea inspirată a maestrului Brediceanu. Au urmat trei melodii (1915) pe versurile poetului francez Fernand Gregh — adevărate mărgăritare de subtilitate impresionistă — în care am avut deosebita plăcere să preiau partea de pian, *Sonata pentru pian op. 24 nr. 1* în Fa diez minor (1924) a beneficiat de impresionanta interpretare a pianistei Aurira Ienei. Concertul s-a încheiat cu *Cvartetul cu pian op.30* în re minor (1944) în care am avut colaborarea colegilor mei de la Smith College. A doua zi, în 14 decembrie, maestrul Mihai Brediceanu a evocat viața și opera lui George Enescu într-o conferință captivantă și bine documentată, completată cu imagini fotografice, de filmul pus la dispoziție de către Biblioteca Română din New York, precum și de următoarele fragmente muzicale înregistrate : *Piesa de concert* pentru violă și pian interpretată de Ernst și Lory Wallfisch, finalurile actelor doi și trei din opera *Oedip*, partea a doua din *Sonata nr. 2* de vioară și pian interpretată la vioară de compozitor.

Pianista Aurora Ienei a mai susținut și două recitaluri Enescu — la Boston University School of Music și la Neighbourhood Music School din New Haven — precum și cîteva „clase" de pian : la Smith College, New England Conservatory din Boston și la Juilliard School din New York. Prezentările mele, ale vieții și operei lui George Enescu, au căpătat viață datorită exemplificărilor interpretate în mod măiestrit de Aurora Ienei. Astfel, Suita op.10 în re major, Suita op. 18, Sonata op.24, nr. 1, etc., au demonstrat în mod convingător valoarea muzicii de pian a lui George Enescu, deșteptînd un viu entuziasm unanim.

Citez (în traducere din engleză) din comentariul profesorului Joseph Bloch de la Juilliard School, adresat într-o scrisoare către Aurora Ienei : „Doresc să vă mulțumesc din nou pentru splendida prezentare a muzicii de pian a lui George Enescu la clasele mele de literatura pianului susținute la Juilliard School în 11 decembrie. Ascultînd această minunată muzică care este prea puțin cunoscută la noi și care desigur merita să facă parte din repertoriul pianiștilor, am avut o adevărată revelație și toți aci la Juilliard sîntem recunoscători pentru această ocazie. Sînteți un adevărat ambasador cultural și sper că vă veți reîntoarce spre a ne oferi mai mult din arta dumneavoastră și din muzica românească".

Lory WALLFISCH

De peste hotare

Aspecte ale vieții muzicale contemporane americane

O călătorie muzicală în Statele Unite ale Americii reprezintă o extraordinară experiență artistică. Ponderea muzicii în viața cotidiană americană este determinată atît de imensul număr de compozitori și interpreți activînd febril în toate domeniile sonorului, cît mai ales de *calitatea* artei lor.

De la complexele centre de învățămînt pînă la marile orchestre simfonice, de la anonimii dar

minunații artiști ai străzii new-york-eze la ilustrele personalități ale modernelor studiouri electronice, aria muzicii americane cuprinde o infinitate de modalități de expresie, impresionante în primul rînd prin *sinceritatea absolută* și prin *profesionalismul desăvîrșit* cu care mii și mii de slujitori ai Euterpei se dăruiesc oamenilor... Și poate la fel de impresionantă este *receptivitatea, entuziasmul publicului american,* deschiderea sa atît spre tradiție cît și spre inovație — calitatea demonstrînd profunzimea spiritului dar și acel admirabil nonconformism, acea proverbială lipsă a prejudecăților moștenită poate din eroicele timpuri ale pionieratului. *Curajul* — această trăsătură atît de proprie locuitorilor „noului continent" — se manifestă ca atare și în abordarea fenomenului muzical. Fără a renega trecutul, dar ducînd o luptă tradițională — am putea spune — împotriva convenționalismului și a manierismului de orice fel (inclusiv a post-serialismului epigonic), compozitorii americani emoționează prin *prospețimea,* prin *originalitatea* cu care au știut să creeze mai mult decît o nouă școală, o nouă și adevărată avangardă fundamentală tocmai pe *specificul folclorului autohton* și pe *reconsiderarea esenței tono-modale* a muzicii. În acest sens, trebuie evidențiată direcția dezvoltării acelei melodici inconfundabile, tipice Americii secolului XIX, reînviind, de pildă sub forma celebrelor *ragtime-uri,* o întreagă lume, o întreagă epocă al cărei farmec pierdut în timp îl regăsim doar în parfumul inefabil al sonorităților...

William Albright, tînărul deținător al unui bogat palmares artistic — laureat al premiului „Reine Marie-José", al concursului Academiei Americane de Artă, precum și al Fundațiilor Guggenheim, Fulbright și Koussevitzky — este, alături de William Bolcom și Brian Fennely, unul dintre compozitorii care cultivă aceste minunate resurse muzicale ale ragtime-ului, refuzînd astfel, cu forța propriului talent, a propriei personalități creatoare, să cedeze cosmopolitismului ridicol al unor „critici muzicali" cu veleități mesianice sau presiunii micilor dar perverselor cluburi internaționale de „avangardă". Interpretată în marile festivaluri de la Viena, Paris, Montreal, Toronto, Cleveland sau Rochester, gravată pe discuri, publicată de prestigioase case de editură din S.U.A. și Europa, muzica lui Albright se remarcă prin sensibilitatea, profunzimea, forța de comunicare a unui temperament eminamente romantic și autentic american !

O altă direcție majoră poate fi localizată *la confluența artei repetitive și minimale cu neotonalismul,* fiind evidentă în sistemele componistice ale lui Terry Riley, Steve Reich și Philip Glass. Această orientare romantică tipică școlii contemporane americane dezvoltă, cu mijloacele muzicale actuale, ideea de canon multiplicată în mai multe dimensiuni, ale căror interferențe produc pulsații cu valențe euforice, hipnotice.

Într-o diagonală a tuturor tendințelor stilistice, *muzica electronică* nu mai are de mult pentru compozitorii americani — și chiar și pentru *marele public !* — acel caracter insolit — respectiv insolent — pe care ne-am obișnuit, în Europa, să i-l atribuim. Fără a substitui instrumentarul muzical clasic, ci completîndu-l în mod imperios, laboratorul electro-acustic a devenit astfel indispensabil tuturor instituțiilor de învățămînt muzical, unde acest domeniu de actualitate și mai ales de perspectivă al artei sonore este studiat *în mod obligatoriu.* Această dezvoltare extraordinară a electro-acusticii este poate legată și de situația aparent paradoxală a compozitorilor americani pentru care realizarea și difuzarea unei muzici electronice este incomparabil mai accesibilă decît programarea, în concertele marilor orchestre, a unei lucrări simfonice, în condițiile în care unele „lansări" operate de unii impresari sînt în conexiune mai mult cu aspecte biografice conjuncturale (extra-muzicale) sau cu snobismul unei categorii influente a publicului, fapt care ar putea explica *voga* exagerată a unor „nume" importate de peste mări și țări, în detrimentul unor creatori americani ca : Charles Ives, Henry Cowell, John Cage, George Crumb, Ross Lee Finney, Lukas Foss, și *foarte mulți* alții... Muzica electronică devine astfel un minunat teritoriu de refugiu, dar și de cercetare — și în acest sens aș dori să subliniez fantasticele posibilități ale *tehnicii digitale* studiate, de pildă, la *Stanford Center for Computer Research in Music and Acoustics,* sau la *Studioul Universității din Michigan,* unde sînt testate noile realizări tehnice : Synclavier II, Con Brio ADS 200, Fairlight Computer Music Instrument, Alpha Syntauri Electronic Music Sistem, etc...

Primul și unul dintre cele mai importante studiouri de muzică electronică din Statele Unite este cel înființat în anul 1957 în cadrul Universității din Illinois de către Lejaren Hiller (să ne amintim doar de celebra *Illiac Suite* realizată în acea perioadă...) Astăzi, acest centru experimental este alcătuit din 6 secții separate destinate următoarelor domenii ale muzicii electronice : inițierea studenților, urmărind un traseu „istoric" (bruitism-muzică concretă-muzică de bandă-sintetizoare electronice-muzică pe computer-tehnica live-electronic) ; laboratorul de realizare a playback-urilor și a înregistrărilor de benzi și discuri ; studioul propriu-zis de producere a compozițiilor de tape-music pe un echipament în sistemul analog ; laboratorul digital uzînd de un mini-computer cuplat la un sintetizor ; computerul destinat înregistrărilor precum și realizării playback-urilor ; laboratorul specializat în obținerea efectelor live-electronice. Din discuția avută cu compozitorul Scott Wyatt, profesor de teorie și compoziție și director al acestui impresionant studio experimental, dar mai ales din audiția unor lucrări realizate la Universitatea din Illinois, am remarcat preocuparea permanentă în direcția perfecționării *calității* sunetului electronic. Integrînd astfel posibilitățile mereu extensibile ale mediului electronic în aria Muzicii, compozitorul Scott Wyatt este creatorul unui univers sonor plin de poezie, a cărui proiecție spațială este concepută printr-un *sistem de difuzoare* (analog, de pildă, unui ansamblu simfonic), într-o nouă și extrem de interesantă viziune electro-acustică.

O altă contribuție importantă în acest domeniu a fost adusă prin colaborarea compozitorului Morton Subotnick — autor al unor creații de referință, precum *Silver Apples of the Moon* sau *The Wild Bull* —

cu constructorul de sintetizoare Donald Buchla, colaborare ce a făcut posibilă dezvoltarea unei noi dimensiuni a muzicii electronice : orientarea spre *performanța scenică*, spre interpretarea directă, „pe viu", înlăturîndu-se astfel întregul șir de inconveniente al înregistrărilor magnetice. Este semnificativă în acest sens și opinia lui Luciano Berio, consemnată în foarte recenta „Introducere în muzica electro-acustică" alcătuită de Barry Schrader : viitorul electro-acusticii nu se prefigurează în direcția muzicii de bandă (ce nu ar avea decît „utilitatea unor cercetări personale sau, cu condiția de a nu depăși o intensitate redusă, a unei muzici de restaurant...") ci, odată cu revoluția tehnică datorată computerului, în domeniul performanței vii, a live-electronicii („noile procesoare de sunet răspund viitorului muzicii electronice").

În acest pasionat periplu american am mai întîlnit, cu concursul prețios al organizatorilor de la U.S.I.C.A. și I.I.E., și alte personalități marcante ale culturii muzicale a „noului continent" : muzicologul Ruth Sickafus și pianistul Alan Mandel la Washington ; compozitorul Chris Chafe, profesorul Milton Salkind și organistul Ralph Hooper la San Francisco ; Joan La Barbara și Carl Stone — doi dintre cei mai importanți compozitori ai școlii de la Los Angeles ; Dr. Karl Hinterbichler — conducătorul minunatului ansamblu „New Mexico Brass Quintet" din Albuquerque ; muzicologul William Malm și compozitorul Leslie Basset, profesori la Universitatea din Michigan (Ann Arbor) ; compozitorii Ben Johnston, Salvatore Martirano și Andrew Newell, profesori la Universitatea din Illinois (Urbana-Champaign) ; dirijorul Zubin Mehta și compozitorii David Koblitz și Hal Freedman la New York.

Tot la New York, am avut prilejul de a-l întîlni pe marele scriitor și istoric român Mircea Eliade, geniu al culturii universale, ale cărui scrieri figurează în toate marile biblioteci ale lumii... În urma audiției unui scurt fragment din opera *Domnișoara Christina*, pe care am scris-o după romanul său omonim, maestrul Eliade și-a exprimat satisfacția de a asculta acea muzică, notînd, pentru a marca momentul, cîteva rînduri foarte emoționante. Am fost extrem de impresionat de această întîlnire cu Mircea Eliade și cu soția sa, în casa familiei Perlea.

Cu ocazia conferințelor susținute la universitățile din New Mexico, Michigan și Illinois (tratînd temele : „Aplicații sonore ale ideii de anamorfoză" și „Rezonanțe ancestrale în muzica românească contemporană — sensurile unei contribuții spirituale"), ca și cu prilejul unei emisiuni realizate la postul de radio K.H.F.M. din Albuquerque, am remarcat viul interes manifestat pentru folclorul românesc autentic ca și pentru realizările școlii noastre componistice, ambele, din păcate, mult prea puțin cunoscute nu numai magazinelor de specialitate, dar chiar și bibliotecilor academice. Situația este cu atît mai regretabilă cu cît acest „vid" este în mod artificial compensat prin discuri pirat (produse în Europa occidentală) prezentînd folclorul românesc sub etichete false („gipsy music", etc.).

Valoarea inestimabilă a folclorului nostru milenar, precum și creația muzicală contemporană merită pe deplin un efort susținut și în direcția difuzării sistematice, a integrării în fluxul comercial universal a celor mai reprezentative discuri și partituri românești — mă gîndesc în primul rînd la opera lui George Enescu, fapt care ar oferi și o eficiență materială, dar mai ales ar servi la o mai bună cunoaștere a culturii muzicale românești și în această țară care iubește și respectă atît de mult arta adevărată !

Șerban NICHIFOR

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Octavian Nemescu

PORTRAIT

Fred POPOVICI

Il est indiscutable que, pour la musicologie roumaine, le problème de clarifier les contributions de la génération moyenne des compositeurs à la configuration de la musique nouvelle demeure l'une des tâches de son (proche) avenir. A l'intérieur de cette génération, Octavian Nemescu se place en gros-plan ; aussi, clarifier — ne fût-ce qu'en partie — certains aspects des innovations qu'il propose dans le domaine de la composition roumaine constitue l'objet de la présente étude.

Le contact avec la musique d'O. Nemescu produit l'impression d'une remarquable originalité. Ce contact vous amène, en effet, à y découvrir un projet (j'emploie, ici, le terme en son acception sartrienne) conceptualisable, semble-t-il, du moins en partie, dont l'ambition est de transgresser la simple possesion de principes intrinsèques d'ordonnance des sons, en assurant à chaque partition signée Octavian Nemescu la faculté de se placer, dans le temps même qu'elle est créée, sur des tracés cohérents et se trouvant en une continuelle expansion sémantique.

C'est l'insertion de ce jeune compositeur dès le début des années '60 au coeur des idées novatrices de la musique roumaine et européenne qui représente le point de départ de mon étude; des idées qui, à ce moment-là, tournaient autour du sérialisme intégral, ainsi qu'autour de l'assimilation de la pensée aléatoire et des phénomènes sonores globaux, statistiques. Comme aboutissement de ces préoccupations, voici *Triunghi (Triangle)*, une composition pour orchestre (1963). C'était en fait l'ouvrage de diplôme au Conservatoire de ce tant jeune créateur mais c'était aussi l'une des compositions roumaines de l'époque les mieux ancrées dans l'esthétique structuraliste, venant du surcroît conclure des recherches antérieures du

MOTTO:

„On a tort de croire que l'expressivité naît artificiellement de l'habileté du compositeur et que la nouveauté des moyens et des formes garantit la valeur d'une personnalité créatrice".

Toru Takemitsu

jeune homme, déjà concrétisées dans sa *Sonate [pour clarinette et piano] (1962) et [Polyrythmies] pour clarinette, piano et piano préparé* (1963).

Triangle est axé sur l'existence d'un principe d'essence structuraliste, à savoir la rela-

tion entre la macrostructure et la microstructure d'une oeuvre musicale aptes à se refléter mutuellement de manière cohérente et intégrale ; c'est, en d'autres mots, le travail qu'opèrent le paradigme et le syntagme selon (sous l'influence) d'algorythmes transmutables. Il s'agit en fait de la propriété de trois nombres se trouvant en progression arithmétique ($a = 3$; $b = 4$; $c = 5$) de satisfaire à la formule pythagoricienne bien connue concernant les côtés d'un triangle rectangle : $a^2 + b^2 = c^2$.

Structuralement, le plan paradigmatique s'élabore tout de suite : dans un système cartésien où l'abscisse a comme unité d'analyse le demiton et l'ordonnée en a la triple croche, les trois nombres et leurs carrés déterminent, par des calculs sous-jacents, différentes constellations rythmico-mélodiques. L'accouplement sonore intensité-timbre est apte à projeter le même plan, mais, sans doute, qualitativement, avec d'autres unités.

La transition du plan paradigmatique au couplage syntagmatique des segments (et des microsegments) de l'oeuvre est gouvernée exclusivement par la formule pythagoricienne où le carré somme (c^2) est une structure synthèse des carrés qui constituent cette somme (et où a^2 se manifeste comme une structure de type pédale et b^2 comme une structure granulaire). Elle se place immanquablement entre les structures qui la composent selon la norme. Il est bien entendu que a, b, c / a^2, b^2, c^2 représentent des constellations rythmico-mélodiques de timbres et d'intensités déduites, comme on l'a vu, du plan paradigmatique.

Le patronyme de l'œuvre d'Octavian Nemescu, en tant que structure, se rapporte aussi à la manière de spatialiser le son, dans le sens que l'orchestre est divisé en groupes „triangulaires" croisés, la percussion étant placée dans chaque groupe à la pointe du triangle orientée vers une des extrémités de la scène de concert, alors que sur le côté opposé de la pointe se trouvent les cordes et que les vents occupent toujours la zone commune qui se forme entre les trois groupes triangulaires.

L'extension du „processus de production" compositionnelle d'essence structuraliste — et dont *Triangle* se porte garant avec beaucoup de pertinence —, Nemescu l'obtient en s'assimilant le concept de classe de composition ; celui-ci a, probablement, son origine dans les programmes mathématiques de Xenakis, valables pour plusieurs compositions différentes, mais il s'introduit dans le monde de la création musicale roumaine vers 1964—1965, étant explicité théoriquement par Aurel Stroe.

Par l'accouplement du structuralisme — qui, d'autre part, avec le temps, transgressait sur presque tous les plans les procédés du sérialisme en faisant appel à d'autres types d'algorythmes utilisables pour les paramètres sonores — avec le concept de classe de composition, O. Nemescu s'assure le matériau et la stratégie d'un cycle réalisé au long de cinq années (1964—1969), soit *Patru dimensiuni în timp (Quatre dimensions dans le temps)*. Je me propose d'analyser sommairement trois des éléments représentatifs de ce cycle.

Le „noyau" mathématique des *Quatre dimensions...* relève du fait que la chiffre 12 (par ailleurs, l'ensemble des douze sons) a comme principaux diviseurs deux nombres naturels, 2 et 3, dont l'un est pair et l'autre impair. Au moyen de multiplications successives par 12, ces nombres déterminent l'apparition d'autres nombres de plus en plus grands et qui, transformés en chaînes de triples croches, donnent les segments temporels constitutifs de l'oeuvre en finissant par la couvrir intégralement (la longueur de cette composition étant égale à $12.144 = (2^2 \cdot 3) \cdot (2^4 \cdot 3^2) =$ 1728 triples croches) [1].

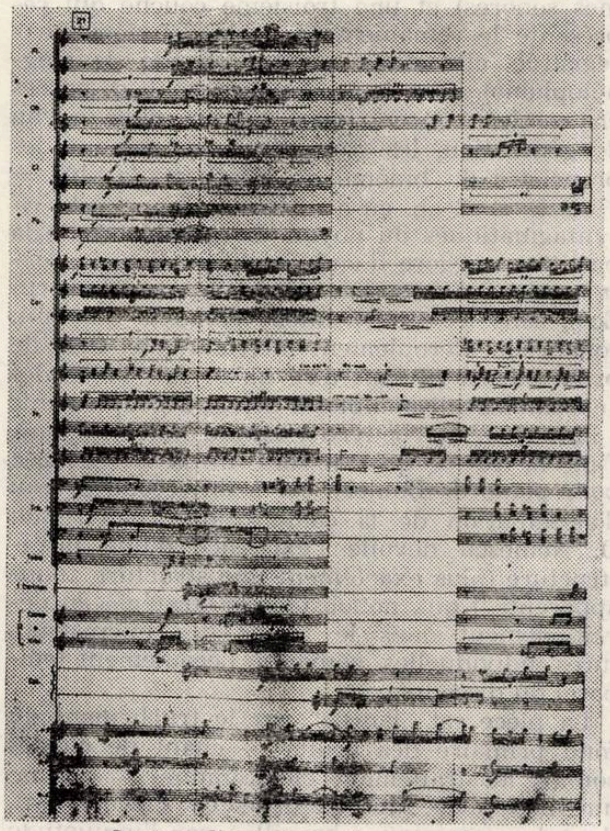
Dans la première œuvre du cycle, soit dans *4 D I*, où le choeur est associé à l'orchestre, les segments temporels (des plus petits aux plus grands) sont „criblés" de silences, conformément à un principe de loi supplémentaire déduit des calculs antérieurs (à savoir que des segments plus grands commandent des silences plus grands) ; la répartition de ces segments aux différentes sections orchestrales ou chorales détermine un mouvement permanent de croissance et de décroissance d'„organismes" sonores qui sont précisément constitués par l'association de certaines voix avec les segments respectifs. Du fait que ces „organismes" alternent aussi, comme je viens de le dire, en différentes associations de timbres, l'orchestre et le choeur se transforment finalement dans un champ — soit dit par métaphore — de la vie et de la mort des formes d'existence sonore. Parallèlement, le champ sonore du choeur se restreint toujours davantage jusqu'à un *ré* final : c'est l'anticipation d'un autre moment du cycle des *4 D.*, à savoir la pièce *Iluminații (Illuminations)*, composée en 1967, où la substance sonore croît du plasma d'un son fondamental et conquiert avec le temps ses harmoniques de résonance.

Envisager la possibilité d'utiliser des harmoniques de résonance à un moment de l'histoire de l'art sonore où le sérialisme et même le postsérialisme les défendaient expressément, tel des tabous, au net profit du cluster chromatique, voire des quarts de ton, représente une idée issue des recherches de cette même génération de compositeurs du début des années '60. Il semble que c'est à Corneliu Cezar que l'on doive d'avoir, lui, le premier, envisager des musiques différentes de celle du classicisme européen et fondées sur le phénomène anhistorique de la résonance naturelle. Mais,

[1] La structure de l'ouvrage, constituée par conséquent de combinaisons numériques à partir des nombres 2 et 3, comprend quatre couches fondamentales (d'où le titre de la composition).

tout autant, c'est à Octavian Nemescu que l'on doit d'avoir, parmi les premiers, concrétisé cette suggestion dans une composition, *Illuminations*, où le choeur est introduit de manière à rappeler le phénomène électronique du ring-modulateur.

La dernière partition que je vais examiner du cycle des *Quatre dimensions dans le Temps* est *1918,* réalisée beaucoup plus tard, en 1978, en tant que révision d'une première forme conçue au cours de la décennie précédente.



Quatre dimensions dans le Temps

Là encore, des segments rythmiques complexes, obtenus par le procédé déjà signalé, créent au niveau de la micro- et macrostructure la même pulsation de vie et de mort des „organismes sonores". Mais la nouveauté consiste dans le fait que ces processus captent les sons de l'air bien connu de la *Hora Unirii (La Ronde de l'Union),* phénomène dont résulte une polyhétérophonie extrêmement dense où la substance musicale passe des structures indifférentes à l'écoulement du Temps (à cause de la trop grande ou, tout au contraire, de la trop petite vitesse, les silences s'y ajoutant, les sons de cette mélodie fameuse finissent par perdre la force de cohésion mutuelle qui prêtait un certain sens à leur déroulement) à des structures temporelles (dépendantes, sémantiquement, de l'écoulement du Temps) qui modifient, en l'amplifiant, le sens initial de l'air en question.

Avec *Quatre dimensions dans le Temps* s'achève une phase de début, rigoureusement déterministe, structuraliste, du chemin créateur d'Octavian Nemescu. Avant d'analyser sa création ultérieure — formée d'un nombre de classes de composition réalisées successivement ou simultanément —, il est nécessaire, je pense, de clarifier certaines idées fondamentales sur lesquelles reposeront les œuvres de la seconde étape créatrice.

En premier lieu il est nécessaire d'éclaircir l'attitude du compositeur à l'égard de la réalité des harmoniques naturelles, entrées, pour la première fois, dans sa musique avec *Illuminations.* Il s'agit d'une attitude conceptuelle, impliquant une extension et une intension sémique et sémantique de la même réalité.

Phénoménologiquement parlant, la résonance naturelle est, je le répète, une donnée objective, anhistorique et aculturelle (d'une certaine façon), en fait le signe acoustique d'une réalité plus vaste, celle de la vibration, du mouvement naturel.

L'extension sémique suppose une épuration des moyens de matérialisation de la résonance naturelle ; l'intension sémique est marquée par l'établissement de certaines relations (ou relations de relations) entre les différents secteurs du champ sonique offert par la résonance naturelle.

L'extension sémantique — soit l'étage immédiatement supérieur de la démarche idéelle d'un compositeur — signifie l'établissement de relations entre les processus dynamiques objectifs qui ont lieu entre les composantes du spectre des harmoniques et les processus de structuration des paradigmes et des syntagmes musicaux. Enfin, l'intension sémantique détermine une stratégie adéquate de mise en relation du produit issu de l'extension et de l'intension sémiques avec l'extension sémantique.

En second lieu, la pensée créatrice d'O. Nemescu au début de la seconde moitié de la septième décennie, fait preuve d'une vision toute neuve dans la question des relations du discours musical avec le magma primaire, extramusical, des bruits. Inclure ceux-ci dans une composition musicale ne représentait pas une nouveauté à l'époque, puisqu'on sait bien que nombre de musiciens l'ont fait — depuis les bruitistes jusqu'aux compositeurs de musique concrète. Mais ce qui dans cette vision d'O. Nemescu semblait essentiel — et tout neuf — c'est un certain déplacement sémantique issu évidemment du changement produit par l'électronique dans la dichotomie son-bruit. Le bruit n'est donc plus entrevu, par Nemescu, comme une matière nettement opposée, nettement tranchante, du son „pur", mais dans un prolongement réciproque, dialectique. Et Nemescu d'ajouter une nuance décisive afin de particulariser sa démarche idéelle : par l'apport de l'électronique précisément, le bruit devient sa propre métaphore, dédoublé dans la chose en elle-même et dans son propre reflet. Que peut dès lors résulter de cet effet d'auto-recul, de scission intérieure ? Le bruit se maintient, d'une part,

dans son hypostase de fond „neutre" sur lequel se détache en tant que „quelque chose d'autre" le processus compositionnel et, dans le même temps, il se convertit dans l'*imago* (aux propriétés métaphoriques) de l'Univers auquel il appartient.

Un autre important écart à la logique de la musique traditionnelle est obtenu par O. Nemescu lorsqu'il reconsidère le concept d'événement sonore. La culture européenne (tout au moins celle des derniers siècles est, on le sait, et cela se manifeste dans tous les arts, une culture du *horror vacui*. Le vide (qui, pour la musique, est le silence) est présent métaphoriquement étant dissimulé dans l'évidence de la matière (sonore). Un simple parallèle avec la musique de l'Extrême-Orient (avec la musique japonaise par exemple) serait suffisant pour clarifier ce dont il s'agit. Ce n'est pas par hasard qu'un compositeur japonais contemporain, Toru Takemitsu, déclarait quelque part que son idéal est de créer un son „aussi puissant que le silence".

Sur un autre plan, c'est aussi le cas d'O. Nemescu quant à sa conception sur l'événement sonore entendu non pas comme un plus de densité sonique sur un fond raréfié, mais comme identique qualitativement avec lui-même. Pour le compositeur roumain, de même que, peut-être, pour d'autres des créateurs actuels, l'événement sonore peut être interprété également comme un „accident" du silence, du non-langage musical. Le philosophe O. Bernal, analysant la création de Samuel Beckett du point de vue de Merleau-Ponty sur la phénoménologie de la perception, remarquait la fait que pour la littérature l'absence de mots (la page blanche à laquelle Mallarmé rendait éloge) signifie une menace d'inexistence, d'auto-suppression. Pour les arts plastiques (voir le cas de Malévitch), peintre blanc sur blanc (noir sur noir ! ? !) signifie se situer pour le moins à la lisière où commencent à luire les sémantèmes de la peinture, par exemple. Dans le cas de la musique — et ce ne constitue pas une découverte toute récente, pas même pour la musique européenne —, le repos, le silence est le pont jeté entre deux de ses „déchirements", qui, par un couplage mutuel, engendrent les signes de ce que l'on appelle „musique". La particularité de la conception d'Octavian Nemescu (et d'un nombre d'autres contemporains, tels T. Takemitsu) en est une „d'accent" : au lieu d'insister sur la fonction paradigmatique du repos (du silence) — étape qu'il faut „brûler" sur le chemin conduisant au son —, le silence devient un syntagme virtuel chargé de la tension déclenchée dans l'esprit de l'auditeur par le court-circuit des événements sonores.

Revenons à présent aux compositions de Nemescu datant des années 1965—1970, c'est-à-dire : *Combinații în cercuri (Combinaisons en cercles* — vlc., vlc., bande magnétique, ultérieurement avec d'autres instruments — 1965); *Concentric (Concentrique* — cl., violine, alto, vlc., — 1968—1969) et *Sugestii (Suggestions* — 1968 — différentes formules combinatoires en partant d'un instrument soliste, avec ou sans bande magnétique, jusqu'à des ensembles divers).

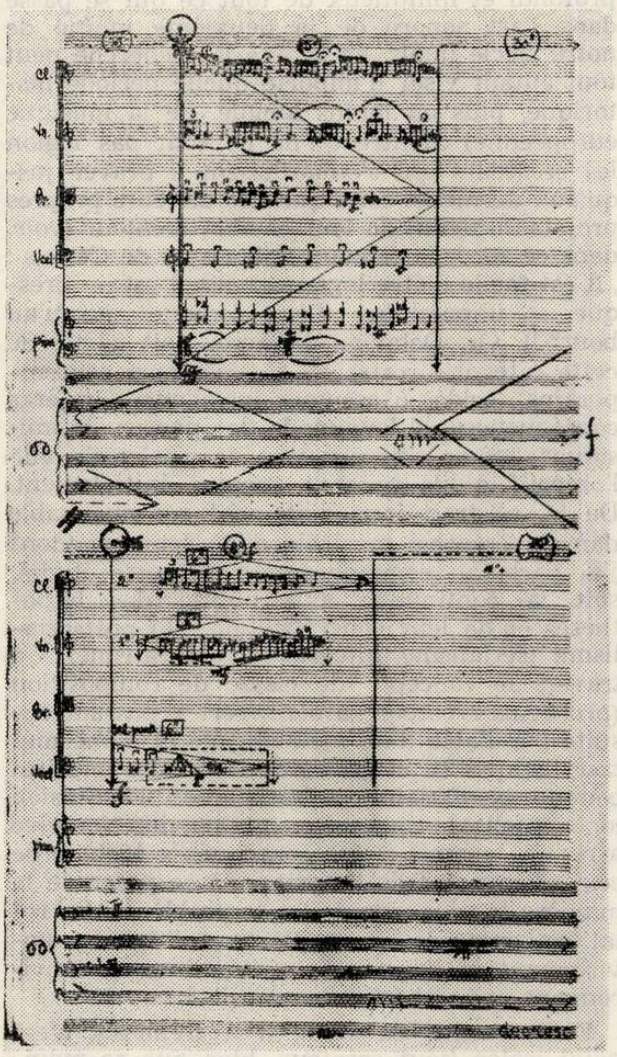
Combinaisons en cercles expose trois couches superposées : un fond de bruits figuré par un chant de cigales (enregistré sur bande et soumis à un traitement électronique), une couche constituée d'„événements" (de brefs syntagmes sonores) et une troisième couche qui représente le remaniement de la deuxième (enregistrée, elle aussi, sur une bande de magnétophone). Ces trois couches sont disposées en cercles concentriques autour d'un noyau de génération, les trois cercles provenant des propriétés du binôme de Ventura : $(a+b)^2 = a^2 + b^2 + 2\,ab$, où a et b sont des structures syntagmatiques du noyau. Le graphisme de la partition suggère d'emblée l'idée *d'opus apertum* (dans l'acception proposée par Umberto Eco), sans les traditionnels moments d'incipit, conclusion, déroulement intérieur, etc. Ceci, de prime abord (il faut dire qu'en fait l'idée des „ensembles" disponibles à divers accouplements à l'intérieur de l'oeuvre musicale était déjà dans l'air, ne fût-ce qu'à la suite de la *IIIe Sonate pour piano* de Boulez), car à un second niveau d'assimilation de la composition, l'oeuvre de O. Nemescu dévoile l'existence d'une infrastructure (plus exactement une structure „non-apparente") qui, nonobstant la stratégie du développement dans le temps des microstructures individuelles, gouverne l'écoulement temporel du discours.

La pièce est „lancée" par le truchement du fond primaire des bruits — chant de cigales soumis au traitement électronique — comme une métaphore du nocturne, de l'inconscient, du calme cosmique „brouillé" par l'inquiétude du règne du vivant. Le violoncelle vient superposer, dans le temps, des „événements", des éphémérides (pour employer un terme employé par Anatol Vieru), dont le rôle est en quelque sorte paradoxal dans l'économie de l'oeuvre : suggérant, d'un côté, évidemment, l'écoulement du temps, la trame sonore, ces „événements" sont à la fois des signes de la subtile ironie du compositeur face à leur force réelle de s'emparer de l'„histoire", car O. Nemescu semble penser qu'en réalité l'écoulement des événements n'est qu'une manière de renforcer l'idéale structure hors-temps de l'espace sonore.

Les anticipations ou les rémanences de ces événements sur la bande magnétique indiquent à notre avis combien la démarche intellectuelle d'O. Nemescu est juste, car elles confirment l'impression d'une absence de rapport causal entre les moments d'intervention de l'instrument.

La deuxième pièce de l'étape considérée, *Concentrique*, engage à un débat essentiel pour la musique contemporaine sur le métalangage. Dans un célèbre livre, *La sémantique*

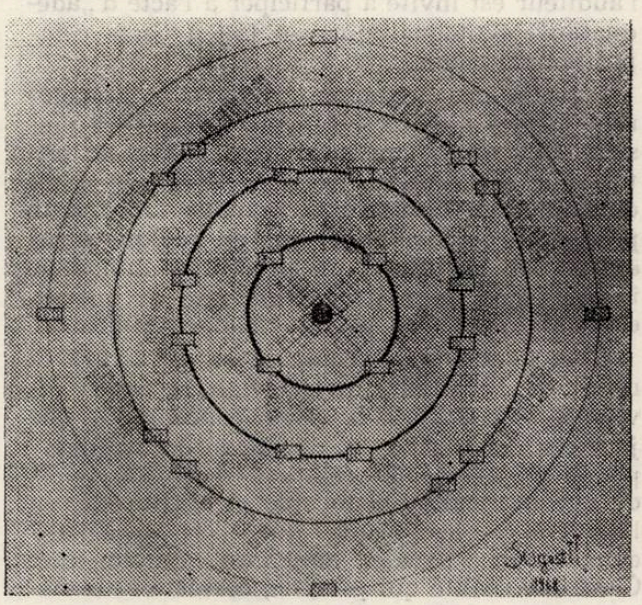
structurale, A. J. Greimas montre que „l'existence d'une sémantique (scientifique, dit l'auteur, mais son raisonnement peut s'étendre à n'importe quelle situation où se pose le problème des significations d'un langage — N.A.) implique nécessairement deux métalangages : l'un descriptif (de translation) où sont projetés (au plus propre du terme, en tant que signifiants) les signes du langage dont on prend le départ et un autre, métodologique, qui définit la stratégie, la compétence du premier métalangage".



Suggestions

O. Nemescu tente dans *Concentrique* de transférer des structures (interférences paradigmatiques-syntactiques) de diverses civilisations du globe (et de différents moments de l'histoire) dans un seul „langage" cohérent, produit par l'intersection du plan „neutre" des harmoniques naturelles avec la stratégie d'une technique de composition de type constructif, européen. Autrement dit, selon Greimas, un premier-plan métalingual (offert par la bande de magnétophone) est formé de courts fragments extraits de différentes musiques du globe. Ces fragments sont „plongés" dans le magma des harmoniques (toujours sur la bande). Le premier-plan projette „les signes" des musiques respectives sur un plan sémantique virtuel, actualisé dans l'esprit de l'auditeur qui agit comme une sorte de *black-box* produisant des significations. Ce résultat est „pris en possession" par les instrumentistes qui, eux, déploient un exercice herméneutique : ils agissent sur les fragments de sur la bande avec les moyens syntactiques d'articulation d'un discours musical de facture européenne.

J'appellerais ce processus compositionnel d'O Nemescu „syntagmatiser" des paradigmes sonores (d'ailleurs, j'ai déjà analysé un processus semblable dans le cas de la création musicale d'Aurel Stroe — voir mon étude *Structurile atemporalului şi dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe* — „Les structures de l'atemporel et la dynamique du temporel dans la vision de A. S." dans *Studii de muzicologie. Vol. XV/1980*, Ed. muzicală).



Concentrique

La pièce *Sugestii (Suggestions)* de Nemescu complète cette image des déterminations intérieures par l'idée de classe de composition, sorte de „work in progress" renfermant en elle-même la possibilité de créations musicales futures relevant de la même classe.

Je suis tenté de développer ici une idée tenant de la théorie de l'informatique (voir, par exemple, A. Moles) concernant le caractère inédit du sens produit par une structure quelconque, dans le cadre d'un certain contexte, lorsqu'elle est transférée dans un contexte d'une autre facture. C'est ainsi que *Suggestions* proposent deux types principaux de mutation contextuelle d'une structure donnée : le premier est de facture homogène du point de vue du matériau des contextes respectifs (ex. :

une structure *musicale* est déplacée dans un contexte nouveau mais pareillement *musical)* ; le deuxième présente des incongruences du même point de vue (ex. : une structure *musicale* est déplacée dans le domaine des *bruits* ou bien des *actions extramusicales* des instrumentistes, telles que le champ du langage etc.). A leur tour, les deux types principaux de mutation contextuelle présentent différents degrés d'indépendance de la structure déplacée à l'égard du contexte où elle s'est transférée ; exemple : une structure musicale, historiquement bien définie et reconnaissable tout au moins dans ses traits stylistiques se déplace vers une zone lui modifiant *seulement* certains paramètres. Dès lors, l'auditeur est entraîné à parcourir un tracé sémantique qui n'existe pas dans l'histoire de la musique, mais qui, virtuellement, pourrait être — et pourquoi pas ? — parfaitement valable. Mais il arrive qu'une structure se déplace vers une zone qui lui est parfaitement étrangère. Dans ce cas l'auditeur est invité à participer à l'acte d',,adéquation" syntagmatique, en fait à l'acte compositionnel même.

Lorsque des syntagmes sonores se transfèrent en des milieux étrangers à l'univers musical, Octavian Nemescu évite de céder au pittoresque du ,,théâtre instrumental", car il est davantage préoccupé de valider l'idée d'un processus compositionnel qui, en quelque sorte, existe par lui-même, un processus autonome, indépendant du matériau de base et qui, *in extremis*, peut être parfaitement extramusical.

C'est avec *Ulysse* (composé en 1972/1973 et refait en 1981/1982) qu'Octavian Nemescu révitalise et cristallise la vision conceptuelle que je viens de décrire. Ici, la bande de magnétophone porte une information neutre du point de vue musical, anhistorique et aculturelle, en l'occurrence les bruits que l'on enregistre dans toute banale ambiance quotidienne. C'est une réalité qui précède, coexiste et transgresse temporellement n'importe quel possible travail de composition (dans le cas présent, un travail musical) humain. Mais ce travail (un travail créateur par excellence) s'extrait de lui-même, tout au long de l'histoire humaine, de la réalité des bruits extérieurs : n'importe quel processus compositionnel — et, par ailleurs, toute la musique du monde — n'est qu'un ,,organisme" sonore qui naît, grandit et disparaît sur ce même, immuable et indéfini, fond de bruits. Aussi, *Ulysse* traverse-t-il ,,la mer" des déterminations paradigmatiques et syntagmatiques nées dans le temps (historique) musical, depuis les échelles oligocordiques et les constructions sonores les plus frustes jusqu'à l'ensemble des douze sons associé aux architectures les plus compliquées. Mais le processus, une fois déclenché par le compositeur, vit dans le temps d'une existence autonome — il évolue, il s'écarte des voie initiales, il peut même se dissoudre...

Arrivés là, il me semble qu'est déjà perceptible la direction vers laquelle avance Octavian Nemescu, à savoir l'idée qu'un compositeur peut en égale mesure s'occuper de produire (de *composer*) une structure musicale en partant de ce qui l'environne et, inversement, de *décomposer* l'environnement, soit de comprendre l'univers en partant de l'acte de faire de la musique.

Une précision me semble nécessaire pour mieux envisager la position d'O. Nemescu dans la musique contemporaine. Un examen approfondi et minutieux de tout ce qui se passe dans l'art sonore de la deuxième moitié de notre siècle (mais, en réalité la recherche peut tout autant viser n'importe quelle période historique, plus ou moins longue, de la musique européenne) montre qu'ils ne sont pas légion les créateurs qui s'enhardissent à braver jusqu'aux dernières conséquences de leurs propres projets du début de leur chemin créateur (voir, dans ce sens, le fameux aphorisme de Camus : ,,il est facile d'être logique, mais il est — presque — impossible d'être logique jusqu'au bout" !). Or, Octavian Nemescu fait partie de cette catégorie restreinte de créateurs contemporains décidés à assumer jusqu'aux dernières conséquences de leur mode de ,,penser la musique", même s'ils risquent de perdre de vue l'objectif qu'ils se sont proposé initialement. De là, ce trait immédiatement reconnaissable dans la création musicale d'O. Nemescu (dont j'ai parlé au commencement de cette étude), soit la continuelle extensibilité des hypothèses et de leur concrétisation. Du postsérialisme (sérialisme intégral, structuralisme), à travers le concept de classe de composition (processus créateur ,,à découvert"), passant ensuite par l'idée d'un métalangage et d'une métastylistique (transgression de l'ordre musical comme insuffisant à satisfaire l'extension conceptuelle du compositeur), Octavian Nemescu arrive — comme à une conséquence logique de ces ,,aventures" de l'esprit — à se poser de la manière la plus rigoureuse le problème des relations entre la composition et l'univers environnant et, vice-versa, entre l'univers environnant et le phénomène musical.

Evidemment, l'attitude d'O. Nemescu n'est point isolée (tout créateur, bien que se maintenant dans les limites de la culture humaine, ne saurait transgresser les infinis rapports qui le relient à la tradition comme il ne saurait envisager celle-ci telle une fatalité) ; cependant, elle exige certaine délimitation de son champ.

En effet, un John Cage, un Mauricio Kagel, un Dieter Schnebel (et d'autres, d'ailleurs) représentent des noms qui pourraient être invoqués dans la mise en discussion des mécanismes de l'acte compositionnel de facture européenne. Mais les trois que je viens de nommer (ainsi que certains autres qu'on pourrait leur associer, tels Franco Donatoni, Roland

Kayn, Vinko Globokar etc.) visent principalement le caractère relatif, qu'ils ne se gênent pas d'„ironiser" et dont ils entendent prendre un certain recul, des élaborations excessives de la musique européenne. Aussi, leurs recherches mentales peuvent-elles être corrélées jusqu'à un certain point avec les techniques surréalistes ou Dada, avec le théâtre de l'absurde, avec *l'op-art* ou le collage, avec l'object *ready-made,* s'encadrant par là dans la grande catégorie des contestataires qui se refusent à institutionaliser le langage et la production (la création) du sens artistique. Octavian Nemescu, lui, ne s'engage en aucun cas sur ces voies. Ses réflexions enfoncent leurs racines dans l'être intime de l'art sonore et, fidèle à sa logique intrinsèque, il arrive à la conclusion que les processus compositionnels sont dans une parfaite congruence avec les mécanismes de l'entière corrélation de l'être humain avec le milieu où il existe ; par conséquent, les ressorts qui déterminent „la fabrication" d'une pièce musicale contiennent la même stratégie que n'importe quels autres stades de l'intégration humaine dans le cosmos — depuis la perspective philosophique et éthique jusqu'au geste quotidien.

L'œuvre qui cristallise ses recherches sur la voie de la „décomposition" (terme conventionnel adopté pour son contenu en quelque sorte euphorique mais surtout parce qu'il est symétrique de „composition", terme que Nemescu ne conteste nullement et qu'il n'entend aucunement anéantir) s'intitule *Semantica (La Sémantique),* en l'espèce 20 „jeux" métamusicaux pour „n" mélomanes (1971—1972 et complétée en 1974).

Sémantique se structure comme un compliqué travail d'exploration des zones de la conscience humaine à travers le prisme de l'acte dénommé, généralement, „faire de la musique". Afin de nous introduire dans l'univers de cette pièce il me semble opportun de l'aborder sur la voie de la sémiotique.

Le compositeur associe trois modalités d'écriture : le discours verbal, le symbolisme de la logique formalisée et le graphisme linéal. L'„architecture" de l'œuvre suppose justement la suppression des signes musicaux historiques pour mieux témoigner (paradoxe apparent) de leur herméneutique.

La pensée d'O. Nemescu, disponible aux transformations, appose son empreinte sur la mise en page de Sémantique la substance musicale s'ordonnant en couches superposées ou diachroniques comme dans une partition qui développerait un noyau initial. Cette pièce se veut „le manifeste poétique" du compositeur et dans ce sens un parallèle avec *Le clavecin bien tempéré* (somme et sommet d'une esthétique et de ses modalités d'expression) ne me semble pas déplacé.

Car, en vérité, qu'arrive-t-il *en réalité* de la relation qui s'établit entre l'homme et son propre milieu et qui se reflète, mettons, sur le plan de la musique ? Eh bien, cette relation s'appuie infra-structuralement sur une attitude fondamentale à l'égard de l'univers environnant : n'importe quel homme — et le musicien n'est rien d'autre en premier lieu qu'un homme — possède ce que les Allemands appellent un *Weltanschauung.* Cette attitude s'exprime par une série de positions fondamentales devant les différentes hypostases de l'existence, embrassant ainsi le quotidien même. C'est cela que Nemescu entend démontrer dans la première section de *Sémantique.* En deuxième lieu, n'importe quel homme, dans la sphère des préoccupations duquel la musique détient une place prioritaire, se trouve „plongé" dans un milieu social à l'égard il définit de manière concrète son attitude élective fondamentale Pierre Boulez parle dans son livre *Par volonté et par hasard* du fait qu'un orchestrant peut se trouver, par exemple, dans une situation existentielle qu'il assume consciemment en foction des partenaires qui l'entourent. Il s'agit donc d'un „jeu" musical — comme l'intitule Nemescu et ce „jeu" suppose une multitude de relations sociales. Enfin, la structuration d'un fait de culture signifie (implique) une somme de règles assumées par les partenaires et dont la seule raison d'être est d'être transgressées dans l'aventure de la connaissance et de l'autodépassement humain.

O. Nemescu propose dès lors un nombre de 20 „jeux" musicaux qui, si on les parcourt, facilitent une initiation complexe dans les mystères qui libèrent la sensibilité, la connaissance et la méditation musicale. Enumérer ces „jeux" me semble inutile et d'ailleurs l'espace ici réservé m'oblige à ne pas le faire. Plus utile me semble de présenter un modèle virtuel de l'action exercée par ces „jeux".

Les partenaires engrenés dans la pratique de tels jeux, après un préalable établissement des rapprochements et des distances spirituels qui s'interposent entre eux, choisissent un objet musical [2] sur lequel ils concentrent leur attention, les multiples relations virtuelles capables de naître entre l'objet en question (envisagé par chacun des partenaires séparément) et le milieu environnant, les pensées et la sensibilité de chacun, ses possibilités de le contacter, engendrant temporellement un tracé formatif qui concrétise, qui définit les coordonnées spirituelles des collaborateurs au dit jeu.

L'ordre de succession des jeux poursuit à son tour une transformation — tendant à l'agrandissement continuel de la sphère de significations — de leur logique intérieure. O. Nemescu substitue ainsi, progressivement et imperceptiblement, aux apparences d'une convention les mécanismes (les rouages) pro-

[2] Cet objet pouvant être une thème dans une oeuvre bien connue, une composition tout entière, ou encore une simple construction harmonique, etc., etc.

fonds du penser musical mis en contact avec l'objet, avec les paradigmes choisis afin de le rendre productif de significations. On n'ignore pas qu'il existe une différence fondamentale entre la communication et la signification (voir, entre autres, le *Traité de sémiotique générale* de Umberto Eco) : „...un système de signification est *une construction sémiotique autonome*... indépendante de tout acte de communication qui l'actualiserait", lit-on dans le dit Traité. Bien mieux, le fait d'art (n'importe quel fait d'art) se place dans la zone productive de significations à partir desquelles, ultérieurement, la communication s'établit.

Il devient donc évident que *Sémantique* d'O. Nemescu s'inscrit dans cette sphère de production de significations à partir desquelles peuvent se réaliser des cas particuliers de communication musicale. Mais l'aspect spécialement intéressant dans l'ouverture opérée par Nemescu avec *Sémantique* réside dans le fait qu'il ne s'adresse pas seulement à ceux qui se préoccupent exclusivement de musique mais à tout ce qui est apte à définir une attitude globale vis-à-vis de l'existence.

La constellation de *Sémantique* renferme une pièce qui peut, en quelque sorte, être tenue pour un corrolaire plus explicite de cette „poétique" de Nemescu qu'est la musique de *Sémantique*. Son nom est *Spectacol pentru un moment (Spectacle pour un instant)* — 1974. Elle s'intègre nettement dans la catégorie des oeuvres qui s'efforcent de se détacher du type de temps musical de facture européenne qui, depuis des siècles, se déroule à l'intérieur de certaines limites fixées par le caractère de vraisemblance psychologique, par la capacité psychique d'entendre, de comprendre le temps. Le début sur cette voie pourrait être rattaché à la personnalité de Webern avec ses compositions brévissimes. En d'autres mots, le temps de durée d'une musique ne saurait ni être prolongé, ni raccourci au-delà ou en-deça d'une certaine limite, sans risquer de rendre impossible sa réception (son accueil) par la conscience humaine. C'est là un principe aristotélien (voir *La POÉTIQUE)* et, depuis, il constitue l'un des fondements de la création artistique européenne.

Octavian Nemescu, par contre, part entre autres, de la tentative wébernienne, dans le sens qu'il estime que l'auditeur — même européen — est capable d'une concentration mentale particulière grâce à laquelle les phases, disons routinières, du processus de communication et de signification musicales peuvent être comprimées jusqu'à la quintessence. Si l'on veut élargir le débat, on peut l'appliquer aux arts plastiques (en l'espèce aux arts non-figuratifs), aux lettres (voir la poésie de Ungaretti, E. Pound, la prose de Joyce etc.) où, de manière analogue, les créateurs se concentrent sur un noyau sémantique bien brûlant, en y éliminant les phases traditionnelles destinées exclusivement à faciliter l'accueil de l'acte esthétique.

Spectacle pour un instant propose une vision non-constructiviste, une implosion sonore qui puisse remplacer l'explosion paradigmatique et syntagmatique du discours musical traditionnel. En réalité les efforts de Nemescu se dirigent vers l'élimination de la méthode paratactique qui a proliféré dans la sphère européenne postromantique et, dans ce contexte, le compositeur remet en cause le statut même de „l'œuvre musicale traditionnelle", car il envisage le „compositeur" comme un élément capable de déclencher dans le for intérieur de l'auditeur le processus de création qui se trouve sous-jacent, en latence, dans chacun de nous.

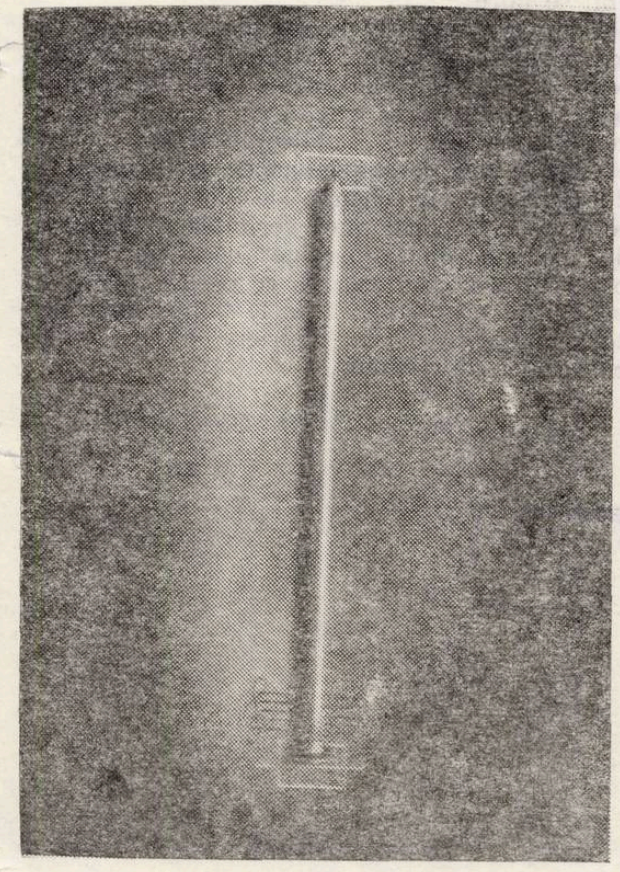
Fondamental dans *Spectacle pour un instant* est le passage foudroyant de l'univers non-organisé des bruits à celui objectif et ordonné des harmoniques de résonance ; c'est un passage qui, au moyen de divers procédés de distribution spatiale et de timbre des harmoniques de résonance, détermine chez l'auditeur des combinaisons syntagmatiques virtuelles, des condensés extrêmes de la pensée musicale. Par exemple, la simple „plongée" dans la mer des harmonique de *Si*, échangée immédiatement par une „plongée" dans les composantes du spectre de *Do*, provoque une perturbation auditive capable d'engendrer certaines connotations culturelles (songeons simplement à l'opposition *Si-Do*, jamais résolue, dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss etc.).

Spectacle pour un instant peut fort bien décontenancer les adeptes de l'esthétique classique mais il s'impose comme une présence quasi-objective lorsqu'il est, par exemple, introduit dans un concert de musique contemporaine (de facture évidemment européenne) car — à son insu ou non — Octavian Nemescu touche de fort près aux zones tellement soumises à la recherche de la psychologie expérimentale.

A la même sphère relevant de la psychologie expérimentale peut être rattachée *Muzică imaginară (Musique imaginaire)* — dadant de 1974—76... Son analyse doit préluder par des considérations prolongeant ce que nous avons déjà signalé sur la nature du statut de l'œuvre d'art des derniers siècles. Nous sommes en effet les légataires des Anciens Grecs en ce qui concerne la tradition de l'idée, du concept de spectacle, dans son acception la plus large de représentation, d'ex-position d'un fait de création devant une catégorie humaine différente de celle des „producteurs" du spectacle, respectivement le public. Le point de départ de cette idée doit être trouvé dans la théorie aristotélienne du *mimesis* — une disjonction établie entre représenté et représentant, entre le signe et l'objet dont il est le „messager". On parle donc d'une expression

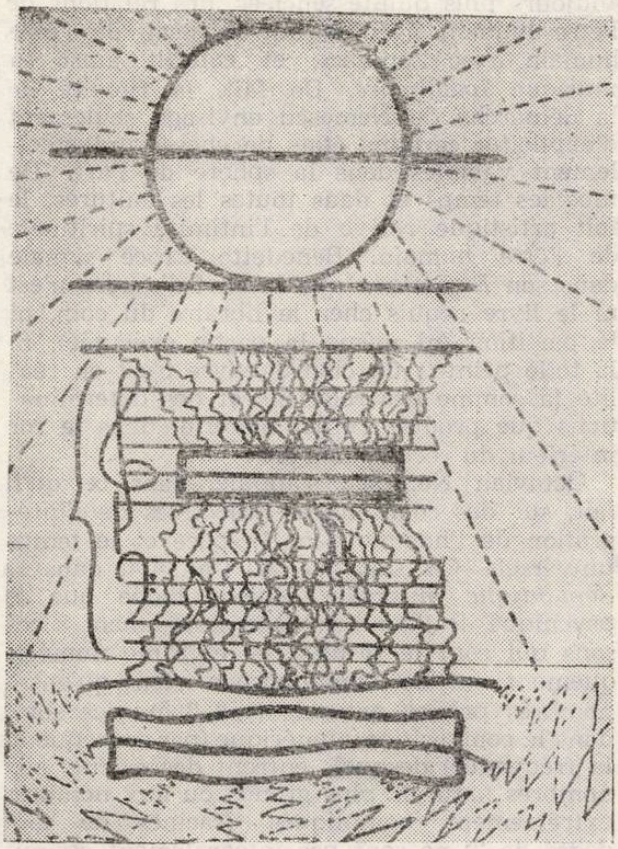
de la musique comme si celle-ci opérait seulement sur les signes de certains états psychiques, de certaines idées se trouvant ailleurs que dans la pratique même de la production musicale, laquelle renferme en elle-même le devenir de l'être humain. Il existe des arts qui, de la manière la plus immédiate, témoigne de cette rupture supposée entre le signe artistique et le „fait existentiel" qu'il doit signifier. Par exemple, le théâtre avec son rideau classique, avec l'illusion de la vie qu'il dispense par ses décors, par le jeu de scène des acteurs, ses lumières etc., le tout en miroir de la réalité existentielle que précisément il entend refléter.

Le XXe siècle atteint un point culminant dans la consolidation de l'idée du spectacle dans l'art, le naturalisme et l'expressionnisme étant deux des manifestations artistiques placées sur cette orbite (le premier, pouvant paraître le contraire du spectaculaire, de l'artifex, intensifie en réalité de manière encore plus subtile le concept de la convention artistique). D'où, peut-être, le refus, la dénonciation de cette rupture art-vie est-elle plus forte, plus active en notre siècle. Cette dénonciation revêt principalement deux formes ; la première, c'est de démasquer la convention artistique dans son processus même de production („le recul" brechtien par exemple) et la seconde c'est de se réfugier en des modalités créatrices aussi éloignées que possible du spectaculaire.



Pourras-tu seul ?

Dans une étude dédiée aux formes de manifestation musicale occidentales contemporaines, V. Globokar remarque à quel point elles réussissent à desamorcer n'importe quelle idée véritablement novatrice du fait de création et d'interprétation en l'assimilant



Pourras-tu seul ?

dans l'engrenage conventionnel préétabli. Le phénomène se produit effectivement parce qu'il est rigoureusement nécessaire que l'idée en question soit passée au crible du spectaculaire, des procédés institutionalisés de présentation et de distribution de la „marchandise" artistique. Les conclusions de Globokar sont dramatiques et c'est pourquoi ses solutions sont radicales, contenant même un certain coefficient de contestation manifeste.

Octavian Nemescu n'accuse pas, ne concondamne pas les formes d'existence de l'art contemporain ; il ne fait que réfléchir, en marge de ces formes, à la réelle efficience de l'influence qu'elles exercent sur le consommateur, sur l'amateur de Beau, en général. C'est ainsi qu'il arrive à penser que l'éloignement, ne fût-il que temporaire des phénomènes excessivement marqués par l'idée de l'ex-position de l'ordre artistique, est salutaire de bienvenu. Mais comment faire dans un art comme la musique où précisément le relais auteur-interprète-récepteur semble indispensable et

impossible à éliminer ? En braquant l'objectif de sa recherche à travers le prisme de sa propre expérience de créateur (mais aussi à travers d'autres compositeurs ou producteurs de faits d'art), Octavian Nemescu (dont il ne faut pas oublier qu'il est l'auteur d'une remarquable thèse de doctorat sur la communication et la signification par l'art), aboutit à la conception de successives transformations, toujours plus quintessenciées, des relations de l'être humain avec le fait musical, de l'être humain avec l'univers, et conçoit ainsi sa *musique imaginaire*. De fait, la finalité de la démarche de Nemescu envisage seulement d'expliciter certains états de choses universellement valables dans la sphère de l'art. De tous les temps et dans toutes les cultures, le fait artistique relève de l'intimité spirituelle de l'être humain. Benedetto Croce signale dans son *Esthétique* que le chef-d'œuvre n'est ni le livre acquis chez le libraire du coin, ni la partition (ni même la partie exécutée), ni la toile peinte ; un chef-d'œuvre c'est en réalité la somme des relations et des déterminations que produit l'objet matériel dans le for intérieur du récepteur d'art.

Octavian Nemescu s'appuie, dans ce qu'il fait, sur des coordonnées objectives de l'intégration de l'homme dans l'espace et le temps universels. On sait que A. Daniélou dans sa *Sémantique musicale* soutient l'idée que le psychique de l'homme réagit notamment à ces sons qui sont le résultat — exprimé numériquement — de combinaisons rien qu'entre nombres primes naturels (1, 2, 3, 5) ; les sons, dans la composition numérique (par conséquent, la fréquence) desquels entrent des calculs aux nombres naturels plus grands ou aux nombres extrêmement compliqués (racines de tout degré de 2) ne sont pas intégralement assimilables par notre conscience humaine, par notre sensibilité. Avancer sur cette voie n'est guère impossible, car on pourrait affirmer que la sensibilité de l'homme se limite à certaine portion du spectre sonique qu'en théorie nous sommes aptes à entendre (pourquoi, par exemple, sur tous les méridiens, dans toutes les cultures de Terra, les instruments — depuis les plus graves aux plus aigus — s'encadrent entre des limites en quelque sorte identiques ?) et que certaines zones de cette portion ont des significations qu'on appelle „objectives" et qui transgressent les frontières établies par les époques et les régions géographiques etc.

La psychologie expérimentale atteste que des phénomènes semblables peuvent être remarqués dans l'ordre de la sensibilité visuelle (les couleurs qui, au-delà de leur contenu culturel, exercent un impact de nature différente sur chaque individu), de la perception des ressorts temporels etc.

Corroborrant cette donnée, O. Nemescu propose un guide de connaissance musicale, afin de découvrir par ses propres forces les chants virtuels qui existent dans le milieu environnant.

La difficulté essentielle de cette tentative, Nemescu ne se la dissimule pas et ne la cache pas non plus à ses éventuels partenaires de „jeux" ; elle consiste dans le fait qu'à partir d'un certain moment, la stratégie du travail de découverte de la musique „intérieure" (stimulée par le milieu environnant) devient tellement subjective qu'elle ne peut plus être poursuivie, cette stratégie finissant par se perdre dans les méandres infinis du psychique.

Dans ces conditions, relevant d'un esprit extrêmement positif, affirmons à l'instar de L. Wittgenstein que „ce qui ne peut se dire, doit se taire".

Octavian Nemescu mène jusqu'au bout une expérience artistique particulièrement cohérente et fidèle à elle-même ; son intégration parmi ses confrères d'âge étant due à des conceptions analogues intellectuellement parlant et non à des correspondances stylistiques ou de technique. Le chemin de Nemescu comme celui de n'importe quel véritable artiste part du „connu", du „repérable" constitué sur un plan culturel donné et va se perdre parmi les zones qui acquièrent avec le temps un caractère d'objectivité à l'intérieur de sa propre conscience de créateur.

(en français par Colette Ghimpețeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

GEORGE GRIGORIU (Muzica)
VICTOR TULBURE (versuri)
— Avem pe lume un conducător —
Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, Președintele Republicii Socialiste România, cu prilejul aniversării a 50 de ani de activitate revoluționară și a zilei de naștere, de către Uniunea compozitorilor din R. S. România . . 1
NICOLAE CĂLINOIU
Deschiderea spre valorile culturii românești . . . 3

Responsabilități ale compozitorilor și muzicologilor în lumina istoricelor documente ale Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român și ale Plenarei lărgite a C.C. a P.C.R. din 1—2 iunie 1982 4

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Deschidere spre valorile culturii românești . . . 3

ÎMPLINIRI ȘI PERSPECTIVE

DANIELA CARAMAN FOTEA
Muzica ușoară românească 11

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Viorel Crețu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Edgar Elian, Cristina Sârbu, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Carmen Cârneci, Horia Șurianu, Iovan Miclea, Dan Scurtulescu, George Sbârcea, Corina Jiva 15

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

LORY WALLFISCH
Sărbătorirea Centenarului lui George Enescu în S.U.A. 18

DE PESTE HOTARE

ȘERBAN NICHIFOR
Aspecte ale vieții muzicale americane 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Octavian Nemescu — Portret 39

SOMMAIRE

GEORGE GRIGORIU (Musique)
VICTOR TULBURE (Vers)
Avem pe lume un conducător
Le télégramme adressé au camarade Nicolae Ceaușescu, secrétaire générale du Parti Communiste Roumain, Président de la République Socialiste de Roumanie, à l'occasion du 50 années d'activité révolutionnaire et de son propre anniversaire, par l'Union des compositeurs de la R. S. de Roumanie 1
NICOLAE CĂLINOIU
Ueverture vers les valeurs culturelles roumaines . 3

Responsabilités des compositeurs et musicologues à la lumière des documents de la Conférence Nationale du Parti Communist Roumain et du Plénum du Commité Central du Parti Communist Roumain du 1—2 juin 1982 4

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș 8

RÉALISATIONS ET PERSPECTIVES

DANIELA CARAMAN FOTEA
La musique légère roumaine 11

LA VIE MUSICALE

Signataires : Viorel Crețu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Edgar Elian, Cristina Sârbu, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Carmen Cârneci, Horia Șurianu, Iovan Miclea, Dan Scurtulescu, George Sbârcea, Corina Jiva 15

PRÉSENCE ROUMAINES

LORY WALLFISH

Le Centenaire GEORGES ENESCO aux Etats Unis 38

DE L'ÉTRANGER

ȘERBAN NICHIFOR
Aspects de la vie musicales américaine 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Octavian Nemescu — Portrait 39

MUZICA Nr. 1, 48 p. București — Ianuarie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export- Import, Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I.P. Informația c. 2758

42. 416

Prețul lei 15

2

MUZICA

FEBRUARIE 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

La izvorul cu apă vie 1
Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1982 . 3
Din activitatea Uniunii compozitorilor (Rubrică realizată de Nicolae Brînduș) 4

MIHAELA MARINESCU

În dezbatere — teatrul instrumental . . . 6

CREAȚII ROMÂNEȘTI

DAN BUCIU

Festum hibernum de Alexandru Pașcanu . . 11

COMEMORĂRI

LISETTE GEORGESCU

Igor Stravinsky 14

MIRCEA DEAC

Euterpe sau simbolul muzicii la Irimescu . . . 17

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Dumitru D. Botez, Theodor Drăgulescu Nicolae Brînduș, Anton Dogaru, Edgar Elian, Viorel Crețu, Cristina Sârbu, Costin Cazaban, Horia Surianu, Carmen Cârneci, Petre Codreanu, Dan Scurtulescu, Dan Buciu, Elena Zottoviceanu, Alexandru Bădulescu 21

RECENZII

DAN SCURTULESCU

Din însemnările unui critic muzical 34

IOSIF SAVA

Sergiu Celibidache și dezvăluirea marilor sensuri ale artei muzicale 35

EDGAR ELIAN

Sergiu Celibidache văzut de un fost membru al Filarmonicii din Berlinul Occidental . . . 38

CORINA JIVA

Agendă internațională 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ANTON DOGARU

Dumitru D. Botez — Portrait 40

SOMMAIRE

A la source d'eau vive 1
Les prix de l'Union des Compositeurs pour 1982 . 3
De l'activité de l'Union des Compositeurs (rubrique réalisée par Nicolae Brînduș) 4

MIHAELA MARINESCU

A débattre — le théâtre instrumental 8

OEUVRES ROUMAINES

DAN BUCIU

Festum hibernum de Alexandru Pașcanu .

COMMÉMORATIONS

LISETTE GEORGESCU

Igor Stravinsky 14

MIRCEA DEAC

Eutherpe ou le symbole de la musique chez Irimescu 17

LA VIE MUSICALE

Signataires : Dumitru D. Botez, Theodor Drăgulescu, Nicolae Brînduș, Anton Dogaru, Edgar Elian, Viorel Crețu, Cristina Sârbu, Costin Cazaban, Horia Șurianu, Carmen Cârneci, Petre Codreanu, Dan Scurtulescu, Dan Buciu, Elena Zottoviceanu, Alexandru Bădulescu . . 21

COMPTES RENDUS

DAN SCURTULESCU

Notes d'un critique musical 34

IOSIF SAVA

Serge Celibidache et la révélation des grands sens de la musique 35

EDGAR ELIAN

Serge Celibidache vu par un ancien membre de la Philharmonie de Berlin-Ouest 38

CORINA JIVA

Agenda international 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ANTON DOGARU

Dumitru D. Botez — Portrait 40

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 2 (365) FEBRUARIE 1983

LA IZVORUL CU APĂ VIE

Dezbătute în cadrul plenarei lărgite a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din luna iunie a.c., documentele Plenarei lărgite a C.C. al P.C.R. şi ale celui de al II-lea Congres al Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste reprezintă pentru întreaga activitate desfăşurată în prezent şi în perspectivă de compozitori şi muzicologi, de toţi muzicienii din patria noastră, un program amplu de acţiune, un cadru cuprinzător şi temeinic de orientare. Angajaţi să creeze o muzică pe măsura marilor imperative formulate de documentele amintite, o muzică „originală, patriotică, umanistă... cu un conţinut bogat, care să oglindească munca, viaţa, realizările poporului nostru", compozitorii, interpreţii, teoreticienii artei sunetelor îşi concretizează profunda lor adeziune la programul ideologic al partidului în operele inspirate din nobilul eroism constructiv al contemporanilor, în sprijinirea pasionată a mişcării artistice de masă stimulată de Festivalul naţional „Cîntarea României". Ca şi alte domenii ale creaţiei spirituale, muzica noastră a cunoscut îndeosebi în ultimii 15—17 ani realizări de notorietate, rezultat al climatului fertil în care sînt promovate talentele reprezentînd generaţii, personalităţi, experienţe de viaţă şi artă, direcţii stilistice dintre cele mai diferite. Tuturor acestora le este comun, aşa cum a relevat tovarăşul Nicolae Ceauşescu, „izvorul cu apă vie ce izvorăşte din pămîntul udat de sudoarea şi sîngele înaintaşilor ; numai acest izvor este dătător de viaţă şi inspiraţie". Într-adevăr, după modelul prestigios al precursorilor, creatorii muzicii româneşti de astăzi află în realităţile sociale, politice, în viaţa palpitantă a ţării, în tezaurul folcloric naţional inepuizabile resurse de originalitate, întreaga forţă a mesajului pe care îl rostesc cu o voce distinctă în concertul mondial de valori.

Într-un moment în care demersul patetic al artei sonore de a influenţa sensibilitatea oamenilor se confruntă pe multe meridiane cu dileme ce nu-şi pot afla dezlegarea decît prin logica întoarcere la matca unei gîndiri şi exprimări generoase, capabile să cultive eticul, muzica are în România socialistă deschise larg porţile spre realizarea identităţii sale în conţinut şi limbaj, a măiestriei care asigură recunoaşterea durabilă, perenitatea. „Nu imitaţia, nu uniformitatea — atrage atenţia tovarăşul Nicolae Ceauşescu —, ci diversitatea, redarea specificului propriu al oricărui popor înseamnă adevărata creaţie artistică şi literară". Un examen al împlinirilor muzicii noastre din ultimii ani în lumina exigenţelor publicului, a opiniilor specialiştilor, a premiilor obţinute pe plan naţional şi internaţional ne dă dreptul, credem, să relevăm semnificative creaţii de la cîntec la simfonie, concert, cantată, oratoriu, operă, de la studiul şi popularizarea valorilor culturii noastre muzicale de tradiţie multimilenară pînă la interpretarea în sălile de concert şi spectacol, pe platforme industriale a capodoperelor artei româneşti şi universale. Muzica devine tot mai mult un bun al milioanelor de oameni, o dimensiune a vieţii cotidiene, un factor al spiritualităţii contemporane româneşti. În acelaşi timp, tot ce constituie progresul culturii noastre muzicale din ultimii ani evidenţiază, prin contrast, anacronismul unor neîndepliniri existente în frontul creaţiei, interpretării, difuzării, al criticii şi educaţiei muzicale.

Îndemnul făcut de secretarul general al partidului în Plenara din 1—2 iuni 1982 la îndreptăţita legitimare a continuităţii istorice a românilor pe vatra strămoşească va genera, sîntem siguri, noi pagini inspirate de creaţie muzicală şi muzicologică semnificativă pentru autohtonitatea civilizaţiei materiale şi spirituale româneşti. Un alt imperativ se referă la ridi-

carea pe trepte superioare a intervenției critice la dezbaterea fenomenului sonor contemporan. În întregul demers privind locul și rolul muzicii în viața spirituală a națiunii căreia aparținem pornim de la această prețioasă indicație cuprinsă în Expunerea la Plenară: „Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată niciodată cu atitudinea de îngăduință față de concepții sau mentalități străine idealurilor societății noastre socialiste". Se impune intensificarea prezenței valorilor muzicii în procesul educației estetice, îndeosebi în cadrul școlii de cultură generală, acolo unde este decisivă formarea muzicalității publicului larg, însușirea de către tinerele generații a tezaurului creației muzicale cu conținut patriotic. Considerăm că Uniunea compozitorilor și celelalte instituții muzicale trebuie să facă mai mult pentru difuzarea în mod organizat și sistematic a valorilor autentice în rîndul auditorilor, prin realizarea în întreprinderi, pe platforme industriale, în unități agricole, a unor întîlniri, dezbateri, audiții cu participarea compozitorilor, interpreților, pedagogilor, criticilor, acțiuni care să devină edificatoare pentru tendințele estetice și de limbaj proprii diferitelor genuri muzicale. Trebuie, de asemenea, să facem totul pentru a depăși neajunsurile care persistă în activitatea de propagare a realizărilor muzicii naționale în viața artistică de peste hotare astfel încît acestea să-și poată îndeplini rolul înalt de mesagere ale spiritualității românești, ale politicii de pace și colaborare promovată de partidul și statul nostru.

Încredințați că recentele documente de partid privind orientarea activității ideologice și cultural-artistice din patria noastră deschid largi perspective creației muzicale, cercetării teoretice și educației artistice a maselor, propunem spre dezbatere și adoptare următoarele obiective ale muncii desfășurată de Uniunea noastră și de fiecare membru al ei în parte:

— Mobilizarea compozitorilor și muzicologilor în vederea cunoașterii aprofundate și a transpunerii în viață a indicațiilor și orientărilor cuprinse în recentele documente de partid referitoare la activitatea ideologică și cultural-artistică din patria noastră. Vor fi actualizate și îmbogățite planurile de creație ale membrilor Uniunii pe anul 1983, în toate genurile de activitate componistică și muzicologică. Se va acorda o atenție deosebită creațiilor inspirate din realitățile actuale ale orînduirii noastre socialiste, din viața și aspirațiile oamenilor muncii, din eroismul constructiv al maselor, din istoria de luptă a poporului pentru libertate și independență. Compozitorii vor fi stimulați să acorde o grijă sporită pentru calitatea realizării artistice în toate genurile și îndeosebi în domeniul operei, baletului, operetei, cîntecului patriotic-revoluționar și muzicii ușoare, genuri în legătură cu care recentele documente de partid pun în lumină necesitatea unor exigențe sporite. În acest sens se va lărgi colaborarea cu scriitorii, poeții și dramaturgii, vor fi organizate concursuri de creație și se vor face comenzi în vederea realizării unor creații noi cu o tematică inspirată din munca eroică a poporului nostru, din viața spirituală a maselor.

În concordanță cu solicitările prilejuite de desfășurarea Festivalului național „Cîntarea României", aflat la cea de a IV-a ediție, Uniunea compozitorilor și muzicologilor se angajează să sporească aportul muzicienilor la îndrumarea mișcării muzicale de mase, la sprijinirea activității desfășurată de cenaclele muzicale din județele țării, la instruirea formațiilor de amatori în vederea îmbogățirii repertoriului cu noi creații valoroase precum și ridicării pe noi trepte a măiestriei interpretative. Cu sprijinul C.C.E.S. și în colaborare cu comitetele județene de cultură și de educație socialistă se va asigura o prezență mai activă a compozitorilor și muzicologilor în viața muzicală a țării — în pluralitatea ei de forme. Se vor organiza întîlniri și dezbateri cu oameni ai muncii, cu factori ai vieții culturale de mase pentru o mai bună valorificare a creației corale și de muzică ușoară, prin repartizarea compozitorilor de prestigiu și cu experiență pe lîngă formații corale, instrumentale și de muzică ușoară din întreprinderi și instituții, unități agricole, școli, universități, unități militare pentru a sprijini activitatea de educație muzicală și munca de pregătire artistică desfășurată în județe.

— Uniunea compozitorilor și muzicologilor își va intensifica activitatea de îndrumare a cenaclelor de muzicieni amatori pe baza unei consfătuiri cu factorii competenți și a adoptării unui regulament care să stabilească responsabilitățile Uniunii în acest domeniu.

— Uniunea compozitorilor va participa la dezbaterile organizate în colaborare cu C.C.E.S., Radioteleviziunea, A.T.M. privind mesajul de idei și calitatea interpretării în toate genurile muzicale.

— În colaborare cu C.C. al U.T.C., Uniunea compozitorilor va participa la trecerea în revistă a formațiilor corale de tineret din întreaga țară, în vederea înnoirii repertoriului și ridicării nivelului interpretativ.

— Uniunea compozitorilor va contribui mai eficient la desfășurarea în bune condiții a acțiunilor privind constituirea fondului de aur al muzicii românești, care implică înregistrări de calitate corespunzătoare pe bandă de magnetofon, pe disc și pe peliculă pentru Radioteleviziune și pentru film a celor mai valoroase creații muzicale românești din toate genurile din trecut și din prezent.

— Uniunea compozitorilor și muzicologilor va milita pentru adîncirea cunoașterii și popularizarea valorilor culturii muzicale naționale de ieri și de azi, ca expresie specifică a continuității istorice a poporului nostru.

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR PE ANUL 1982

Dumitru D. Botez — Marele premiu al Uniunii compozitorilor și muzicologilor.

Ștefan Niculescu — *Făt Frumos din lacrimă* — balet pantomimă pe un libret de Margareta Niculescu, după basmul lui M. Eminescu.

Corneliu Dan Georgescu — *Simfonia a II-a „Orizontale"* (inspirată din picturile lui Ion Țuculescu).

Șerban Nichifor — *Simfonia* (dedicată păcii).

Ludovic Feldman — *Piesă de concert pentru orchestră de suflători.*

Adrian Iorgulescu — *Ipostaze II* — piesă de concert pt. clarinet, percuție și ochestră de coarde.

Vasile Spătărelu — *Drama simfonică „Faust".*

Myriam Marbe — *Cvartet de coarde nr. 1.*

Mircea Chiriac — *Cvartet de coarde nr. 3.*

Dumitru Bughici — *Sonată pentru clarinet și pian.*

Cornel Țăranu — *Prolegomene I.*

Liana Alexandra — *Septet instrumental.*

Wilhelm Berger — *Incantații I,* ciclu de lieduri pt. mezzosoprană, flaut, percuție, clavecin, pe versuri de T. Arghezi.

Călin Ioachimescu — *Oratio III,* pentru suflători, percuție și sunete.electronice.

Doru Popovici — *Legenda ciocîrliei.*
Versuri : Martha Popovici.

Radu Paladi — *Partidul, Ceaușescu, Viitorul*
Versuri : Dan Verona.

Mircea Neagu — *Mesaje de pace.*
Versuri : Vlaicu Bârna.

Cristian Al. Petrescu — *Slăvita zi* (dedicat zilei de 23 August)
Versuri : Victor Tulbure

Vasile Timiș — *Voroneț*
Versuri : Marieta Sava.

Camelia Dăscălescu — *Fulgi de nea și diamante* — musical după piesa „Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Mușatescu.

Temistocle Popa — *Vorba lui Tănase* — spectacol de revistă pe un libret de Cornel Constantinescu
Versuri : Aurel Felea.

Florin Bogardo — *Ce simți cînd ești îndrăgostit*
Versuri : Mihai Stănescu.

Ion Cristinoiu — *Două iubiri (cîntec patriotic)*
Versuri : Angel Grigoriu.

— *Hai să ne imaginăm* (Cîntec de pace).
Versuri : Ion Cristinoiu.

Savel Horceag — *Ștefan cel Mare* — suită simfonică.

Sergiu Eremia — *Poem eroic—„În memoriam"*
Poem simfonic pentru fanfară.

Constantin A. Ionescu — *Istoria psihologiei muzicale.*

Theodor Drăgulescu — *Cîntec de urare* (dedicat tovarășului Nicolae Ceaușescu).

Dumitru D. Stancu — *Avem vîrsta sevei.*
(Culegere de cîntece).

Viorel Cosma — Pentru întreaga activitate de critică muzicală.

Klaus Kessler — Pentru activitatea de critică muzicală pe anul 1982.

Vasile Tomescu — *Muzica Daco-romana* — vol. II.

Vasile Herman — *Originile și dezvoltarea formelor muzicale.*

Emilia Comișel — *Folclorul copiilor.*

Sebastian Barbu Bucur — *Filotei Sîn Agăi Jipei. Psaltichia rumânească.*

Din activitatea Uniunii compozitorilor

CENACLURI

Cenaclul Secţiei de muzică simfonică şi de cameră din 20 dec. a cuprins un program de prime audiţii de muzică românească reunite într-un concert cameral organizat în colaborare cu Filarmonica „George Enescu". Au fost audiate cu această ocazie : *Trio pentru vioară, violă şi violoncel,* de Zeno Vancea, *Trio pentru oboi, clarinet şi fagot* de Liviu Comes, *Trio „Arcuri" pentru violă, violoncel şi pian,* de Dumitru Capoianu..

★

Cenaclul secţiei de muzică corală din 28 dec. a fost dedicat aniversării a 35 de ani de la proclamarea republicii, adunînd într-un buchet de armonii corale noile creaţii ale compozitorilor noştri, închinate ţării, realizărilor acestor ani înfloritori, conducătorului iubit al poporului, tovarăşului Nicolae Ceauşescu. Programul prezentat de Anton Dogaru a cuprins lucrări de : Temistocle Popa — *Ceauşescu să trăiască,* Florin Comişel — *La marea aniversare,* Teodor Bratu — *Întru mulţi ani,* George Grigoriu — *Republică, vatră milenară,* Laurenţiu Profeta — *Cîntec la stema ţării,* Sergiu Sarchizov — *Un cîntec de pace străbate pămîntul,* Radu Paladi — *Ţară nouă ţară dragă.*

M. M.

AGENDA

Joi, 2 decembrie la Şantierul Naval „Oltenita" în cadrul cercului de prieteni ai muzicii — cu participarea muzicologului Petre Codreanu, s-a dezbătut tema : „De ce şi cum ascultăm muzica simfonică" expunere ilustrată cu exemple muzicale. • Tot joi, 2 decembrie a avut loc întîlnirea cu oamenii muncii din Întreprinderea de Confecţii şi Tricotaje — Bucureşti (I.C.T.B.) cu tema : „Sentimentul patriotic în creaţia muzicală românească". Au participat compozitorii : Mircea Neagu şi Ion Cristinoiu. • Joi, 9 decembrie, în sala Filarmonicii „Oltenia" din Craiova a avut loc concertul festiv cu ocazia împlinirii a 10 ani de la înfiinţarea Coralei Facultăţii de medicină din Craiova. Au participat compozitorii : D. D. Botez, Radu Paladi, Laurenţiu Profeta, Mircea Neagu şi Constantin Romaşcanu. • Joi 9 şi vineri 10 decembrie, la Braşov a avut loc „Centenarul Iacob Mureşeanu" cu participarea muzicologului Vasile Tomescu şi a compozitorului Mihai Brediceanu. • Vineri 10 decembrie, a avut loc întîlnirea compozitorilor cu oamenii muncii de la uzinele „Griviţa Roşie" — Bucureşti. Au participat : preşedintele Uniunii compozitorilor — muzicologul Nicolae Călinoiu şi compozitorul Liviu Comes. • Sîmbătă 11 şi duminică 12 decembrie, a avut loc la Lugoj cea de a VI-a ediţie a Festivalului coral interjudeţean „Ion Vidu" şi la Chizătău (11 dec.) sărbătorirea împlinirii a 125 de ani de la înfiinţarea primului cor ţărănesc din ţară — Corul de la Chizătău. Au participat compozitorii D. D. Botez, Radu Paladi, Mircea Neagu şi Gheorghe Bazavan. • Miercuri 15 decembrie, a avut loc întîlnirea compozitorilor cu muncitorii de la Uzinele „23 August" din Capitală. Au participat : preşedintele Uniunii compozitorilor, muzicologul Nicolae Călinoiu şi compozitorii Ion Cristinoiu şi Costin Cazaban. • Joi, 23 decembrie în sala Filarmonicii de stat „Oltenia" din

Craiova a avut loc un concert coral dedicat celei de a 35-a aniversări a Republicii cu participarea Corului Regionalei Căilor Ferate Craiova (la 35 de ani de activitate neîntreruptă), Corului Sindicatului Învățămînt Craiova, Corul I.O.R.-Balș, a Corului Casei de cultură Bălcești, a Corului Filarmonicii „Oltenia" și a Corului bărbătesc I.T.M.A. Craiova. Dirijori Al. Racu și Nicolae Mareș. Din partea Uniunii compozitorilor au participat : D. D. Botez, Vinicius Grefiens, Laurențiu Profeta, Radu Paladi, Mircea Neagu, Ioan Alexandrescu.

Angela VODA

Lucrări prezentate la birourile secțiilor

Secția de operă și balet

— *D-ale carnavalului* de Emil Lerescu, operă în 3 acte și un prolog, libretul compozitorului după piesa lui I. L. Caragiale.

— *Fîntîna însîngerată*, de Teodor Bratu operă în 6 tablouri pe libretul compozitorului, inspirată din viața lui Tudor Vladimirescu.

★

Secția de muzică simfonică și de cameră.

„Orfeu", concert pentru orchestră și Suita pentru pian „Vîrstele omului" de Dorian Varga, *Sonata pentru vioară și pian* de Florica Dimitriu, *Piesă pentru pian* de Cristian Brâncuși, *Sonata pentru violoncel și pian* de Teodor Caciora, *Trio „Ossia" pentru oboi, clarinet și fagot* de Liviu Dănceanu, *Cvintet pentru clarinet și corzi* de Tiberiu Fatyol, *Cinci întîmplări din grădina mea*, de Smaranda Oțeanu, lieduri pe versuri de Ana Blandiana, *Solstițiu, piesă simfonică* de Adrian Pop, *Solo-uri pentru „Musica Nova"* de Mihaela Gavrilă-Sturza.

★

Secția de muzică corală.

Dan Bălan — *Îți mulțumim că ești în fruntea noastră* (versuri de Mircea Block) ; Dan Beizadea — *Eroul de la Scornicești* (versuri de Petre Idriceanu) ; Constantin Rîpă — *Pax ades* (citat din Ovidiu) ; Liviu Comes — *Vară cît veacul*, dedicat păcii (versuri de Marius Stănilă) ; Mircea Bădulescu — *Pace mileniului trei* (versuri de Ion Tîrlea) ; Eugen Popescu — *Lumină clară* (versuri de Adrian Păunescu) ; Vasile Spătărelu — *Contemporani cu țara* (versuri de Emilian Marcu) ; George Derieteanu — *Cîntecele vieții* (pe versuri populare) ; Mircea Neagu — *Răsună Zarandul* (versuri de Vasile Manghera).

M. M.

Lucrări intrate în biblioteca de împrumut a Uniunii Compozitorilor

Dimitru Bughici — *Dimensiuni simfonice* (2+2 ,2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; *perc. I* — timp., bgs. *Perc. II* vibr., xil., *perc. III* tamb. perc. IV — ptti, tom-tom, trgl. ; pian, cel., harpa ; corzi).

Mircea Chiriac — *Thalassa*, poem simfonic cu voce de tenor — text „Sosesc corăbiile" de Ion Minulescu — (2+1, 2+1, 2+1, 2 ; 4, 3, 3 ; timp. *perc. I* — tamb. picc, ptto sosp.. ptti, perc. II — tamb-na, bong, Gr. cs., *perc. III* trgl., cel., tamb. mil., ptto sosp., *perc. IV* — tam-tam,glock, campane).

Dumitru Bughici — *Miniaturi pentru ochestră de coarde.*

Serafim Antropov — *Cvartetele de coarde nr. 1 și 2,*

— *Suita pentru 4 violoncele, Temă cu variațiuni pentru pian, Fantezie-sonată pentru violoncel și pian, Meditație pentru violoncel și pian, Improvizație pentru violoncel și pian, Scherzo pentru violoncel și pian.*

Carmen Petra-Basacopol — *Concert pentru violoncel și orchestră :* 2+1, 2, 2+1 ; 4, 3, 3 ; Timp., t-tam, tamb. picc., trgl., vibr., sil., pian, cel., harpa ; corzi; violoncel solo.

M. M.

În dezbatere – teatrul instrumental

Apariția teatrului instrumental într-un proiect de spectacol al Operei Române a determinat o analiză-dezbatere în cadrul Biroului secției de operă și balet din Uniunea compozitorilor. În afara membrilor Biroului au mai fost invitați să participe criticii muzicali : Luminița Vartolomei, Carmen Stoianov, Vasile Donose, realizatorii spectacolului, regizorul Octavian Greavu și arhitectul scenograf Gheorghe Constantin, tenorul Cristian Mihăilescu — solist al Operei Române, precum și autorii lucrărilor prezentate în spectacol : Costin Cazaban, Octavian Nemescu, Sorin Vulcu.

Este evident faptul că „teatrul instrumental este o formă de manifestare artistică sincretică, multisenzorială, avînd în principiu, sau mai bine zis de obicei, o existență muzicală și teatrală. Așadar, din punctul de vedere al receptorului, teatrul instrumental se prezintă în forma unei opere de artă ce oferă contemplației percepții de natură vizuală și sonoră în contextul unei civilizații în care ochiul a devenit organul senzorial cel mai solicitat drept consecință a dezvoltării cinematografiei, televiziunii cît și a multiplelor moduri de manifestare a ritualului spectacular. Teatrul instrumental este prin urmare o formă transfigurată, distinctivă, a teatrului muzical, putînd fi considerat în anumite condiții a fi una din modalitățile cele mai complexe de existență ale spectacolului de gen. Căci interpretul este solicitat atît în direcția realizării unor acțiuni muzicale, sonore cît și a unora de natură teatrală, aidoma, sau poate chiar mai mult decît cîntărețul de operă. Din punct de vedere istoric, forme de teatru instrumental se găsesc în cele mai vechi culturi (în cele arhaice, în cele folclorice, bunăoară, chiar în tradiția folclorului românesc). În forma actuală, teatrul instrumental apare în cultura muzicală occidentală prin anii '60. În ceea ce mă privește cred că la ora actuală pentru a se evita pericolul repetării unor soluții de realizare în teatrul instrumental (mai ales la noi, unde terenul realizării în spectacol a acestui gen artistic este virgin), trebuie găsite forme inedite de montare a unor asemenea piese care să aibă în vedere o realizare complexă, poate chiar multisenzorială, în oferirea unor informații vizuale, auditive, olfactive..." *(Octavian Nemescu).*

„Ca arte cu desfășurare în timp, filmul, teatrul, baletul intră în sfera de cuprindere a muzicii (căci muzica este domeniul de elecție al organizărilor temporale modificate de logos). Apartenența cinematografului la marea sferă a muzicii a apărut mai clară pe vremea filmului mut și a stat temelie principală proiectelor și realizărilor neobișnuit vizionare (poate nu total independente de „visurile" lui Scriabin) ale unui Dziga Vertov și ale fraților săi Boris și Mihai Kaufman. Cu puțini ani înainte, futuristul Luigi Rusollo, în nevoia de a „mișca" pictura (obsesia curentului) a devenit de-a binelea compozitor, monteur de înregistrări, ceea ce va încerca și Dziga Vertov, între altele. Și nu putem decît să amintim aici cît de „muzicale" sînt operele cinetice ale lui Vasarely sau Schöffer. Odată cu apariția filmului vorbit, literatura își ia revanșa și abia către anii 60, pandant gîndirii structuralist-semiotice, mai putem revedea o tendință de decantare a decupajului temporal de „story". În teatru, tradițional afiliat literaturii, imbricarea planurilor a fost și mai încleștată, dar, tot cam în ultimele zeci de ani, asistăm și aici la conceptualizarea unei trame scenico-temporale, independentă de subiect. Nu numai regîndirea teatrului și filmului a venit către o nouă întîlnire (după cea realizată de Renaștere în operă) cu muzica. Generalizarea gîndirii structurale, renunțarea la „logosul" dezvoltativ clasico-romantic, a făcut din muzică o gazdă primitoare a gestului vizual (Aurel Stroe este compozitorul unui balet fără muzică, conceput după procedeele arhitecturale ale lucrărilor muzicale proprii din acea perioadă). Pe de altă parte, infuziunea în muzică a unei noi discursivități (la noi, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar), după ce a pălit și hegemonia structuralului, apropie iarăși, pe o bază reînnoită, muzica de celelalte domenii ale artelor temporale. Dispunem astăzi, cu ajutorul calculatorului, de posibilitatea programării convergente a vizualului și auditivului în simultaneitate (într-un periplu parizian recent, am văzut o orgă de apă mișcîndu-și superb jeturile pe muzica baletului „Pasărea de foc" de Stravinski, după un program elaborat printr-o analiză pertinentă a partiturii). Funcție de diferite credințe estetice, teatrul instrumental, copil al acestor căutări de contemporan sincretism, capătă o culoare conceptuală sau alta. El poate fi joc de gesturi sonore și vizuale simultane, ca la Ligeti ori Schnebel, sau poate fi discurs parabolic, ca la Mauricio Kagel. Fără ca măcar să schițez detaliat problematica teatrului instrumental, am prefigurat un cadru înlăuntrul căruia putem judeca experiența românească în materie, apărută paralel și cu voce proprie față de cea universală contemporană. Sau, mai bine zis, o va putea judeca publicul, într-un viitor pe care îl sperăm apropiat, atunci cînd Opera Română, va definitiva seara de teatru instrumental concepută și parțial tradusă în exercițiu scenico-muzical către sfîrșitul stagiunii trecute". *(Costin Cazaban).*

„Spectacolul vizionat nu era perfect în toate datele sale (luminile nu au funcționat, coregrafia a apărut improvizată, decorul a fost numai schițat), dar i se poate remarca mobilitatea concepției de realizare. Genul este practicat în cultura muzicală internațională de peste 20 de ani și este bine ca să apară și în viața noastră de spectacol. El implică interpretul și creatorul *total.* Avem compozitori, interpreți și realizatori de talent în acest gen și ei trebuie stimulați să-și desăvîrșească ideile. S-a remarcat munca intensă depusă de interpreți în vederea găsirii unor principii fundamentale pentru un nou teatru muzical ce urmează a se împlini, de asemenea varietatea modalităților de expresie muzicală și marea forță tra-

gico-dramatică a unora dintre lucrările prezentate. Partiturile acestor lucrări sînt net superioare celor văzute în străinătate (fie improvizații, fie adaptări ale unor muzici cunoscute), deoarece compozitorii noștri au gîndit muzica special pentru teatru instrumental, notînd totul : lumină, mișcare etc. Unele din muzicile audiate nici nu se pot concepe în afara acestui element spectacular-scenic. Actorul — interpret total este un element de o mare forță expresivă, care se cere format prin exercițiu și experiență îndelungată, cîștigată și din confruntarea cu publicul. De aceea spectacolul trebuie susținut pentru a fi definitivat, finisat și prezentat sub forma unui *spectacol-dezbatere*. Este evidentă necesitatea genului pentru diversificarea vieții noastre muzicale, teatrul instrumental fiind un *spectacol-idee*, o *formă deschisă*, specific contemporană." *(Vasile Donose).*

„În realizarea acestui spectacol ar trebui să existe o perfectă colaborare, la nivel egal de compentență, între cei implicați. Factorii respectivi, coregrafie, scenografie, etc.. precum și viziunea integratoare regizorală necesită o atentă perfecționare, în direcția unei mai mari diversități de mijloace. Totodată pregătirea *interpretului total* cere o muncă îndelungată, pentru care un *atelier*, o sală adecvată studiului și prezentării acestui gen ar fi absolut necesară". *(Carmen Stoianov).*

„Trebuie avut însă în vedere faptul că un astfel de spectacol nu se putea finisa numai în două săptămîni de repetiții în condiții de scenă. Este insuficient pentru a se crea un nou gen. Fără a scuza naivitățile și neîmplinirile proiectului vizionat se remarcă superioritatea ideilor puse în joc — la mare nivel internațional. — În genul teatrului instrumental sînt foarte importante realizarea aliajului de arte și formarea unui *interpret total*, posibile doar cu o imensă investiție de muncă și dăruire profesională. Colaborarea cu un coregraf, alături de regizor și scenograf se simte neapărat necesară. Subliniem faptul că nici facilul și nici improvizația *nu* constituie obiectivul teatrului instrumental, iar succesul de public pe care unele creații autohtone l-au reputat (mă gîndesc la lucrarea *Dănilă Prepeleac* de Nicolae Brînduș) ne îndreptățesc să afirmăm că genul trebuie dezvoltat și susținut spre a apare în cele mai bune condiții în viața noastră de spectacol." *(Luminița Vartolomei).*

„Regia acestui *proiect de spectacol* are incontestabilul merit de a reuși să facă din amatori, profesioniști, de a le oferi soluții de mișcare și teatralitate la înalt nivel profesional. Este mai ales de subliniat entuziasmul acestei *grupe de interpreți*, care *nu* cer nimic decît a li se asigura un cadru organizatoric de desfășurare normală a repetițiilor. În momentul de față sîntem într-un *impas* organizatoric pe care numai Opera Română îl poate remedia pe viitor, ca unică instituție capabilă să asigure întregul instrumentar necesar desfășurării acestei activități. Este de dorit ca trupa de teatru instrumetal să fie mai degrabă *itinerantă*, cu un dispozitiv scenografic și instrumental cît mai suplu și mai ușor de transportat, formația constituindu-se într-un stimulent concret al creației tuturor compozitorilor pentru acest gen de spectacol." *(Cristian Mihăilescu).*

„Cel mai realizat moment pînă în prezent mi s-a părut *audierea* pieselor muzicale. Vizionarea spectacolului, adică a proiectului de spectacol, după cum s-a spus nu s-a ridicat la înălțimea așteptărilor : multe stîngăcii în expresia scenică, mișcări fără rost și mult prea multe acțiuni simultane care se anulează una pe alta. Și apoi, orice acțiune imaginată de regie la unele piese muzicale se putea aplica tot atît de bine și la celelalte. Instrumentiștii, foarte valoroși de altfel, erau stîngaci în expresia scenică. Consider că pentru un asemenea spectacol e nevoie de un mare volum de muncă cu fiecare interpret în parte, spre a deveni și un bun actor, dansator, mim etc. Echilibrul sonor era total necorespunzător. Mă refer la relațiile dintre banda sonoră și instrumente în primul rînd. Apoi chiar între instrumentul de percuție, de exemplu, și corzi. Am impresia că instrumentele ar trebui amplificate fără însă să se observe acest lucru. Consider că trebuie lucrat în continuare cu multă exigență pînă la faza finală de finisare. În orice caz este un gen care trebuie promovat și deci sprijinit pentru a-și găsi un loc în viața noastră muzicală, dar la un înalt nivel artistic, spre a corespunde exigențelor publicului. Aș dori ca viitoarea vizionare să se facă numai dacă spectacolul se află în stadiul final." *(Cornel Tăilescu).*

„Era necesară apariția acestui gen în viața noastră de spectacol. Teatrul instrumental este un gen total diferit de operă sau teatru dramatic. El are rădăcini și în folclor : de la acesta ar trebui să se pornească cu precădere. Deoarece fiecare creator are lumea sa sonoră, este o problemă dificilă integrarea mai multor lucrări de gen într-un spectacol unitar. Spectacolul trebuie pregătit perfect. Vizionarea nu a fost concludentă în lipsa unor elemente cheie precum lumina, decorul, coregrafia. S-au manifestat și o serie de simplisme („binele și răul" exprimate naiv) și a lipsit un real conflict de idei și situații care, uneori, au fost căutate acolo unde, de fapt, nu existau. Regia trebuie să dețină, prin structura libretului sau scenariului, elemente suficiente spre a capta interesul publicului. Ar fi necesară o *sală atelier* mai proprie acestui gen de spectacol și încurajarea eforturilor depuse de creatori și interpreți în vederea perfecționării spectacolului de față, spre a se putea bine reliefa intențiile artistice propuse de aceștia. *(Teodor Bratu).*

„Nu cunosc prea multe lucrări de teatru instrumental. Ceea ce am văzut, în acest gen, prin străinătate (foarte puțin) nu m-a convins. Tocmai de aceea am așteptat cu mult interes spectacolul experimental care se pregătea la operă. Datorită unei regretabile neînțelegeri, nu am putut fi de față în seara respectivă. Văd însă, din cele spuse de cei care au asistat la spectacol, că semnele de întrebare persistă, ba au mai apărut și altele... Nu am nici o prejudecată împotriva nici unui gen și nici unui stil de artă. Sînt pentru continuarea experimentării spectacolului de teatru instrumental, chiar dacă temeiurile estetice ale acestuia îmi rămîn, deocamdată, neclare. Dar cu condiția să fie bine înțeles că e vorba de un *experiment*, care — ca orice experiment — poate reuși sau eșua. Colegilor care se ocupă cu așa ceva le doresc — din toată inima — succes, îi previn însă că acesta nu

poate veni decît pe calea *convingerii artistice*, iar nu prin campanii de presă, ori mese rotunde savant orchestrate. Înțeleg patosul autorilor spectacolului (și al apărătorilor acestuia), consider însă că agitația exagerată în jurul unui experiment cu rezultate incerte încă nu-i poate decît dăuna. Numai o reușită fără echivoc, obținută printr-o minuțioasă muncă de șlefuire, în acele condiții de discreție și modestie care au fost dintotdeauna proprii actului de creație autentică, poate înfrînge rezistența interioară pe care, pe cît se vede, le suscită acest gen în mulți din noi. Nu pot fi de acord cu afirmația vehiculată aici, cum că teatrul instrumental ar dispune de posibilități de expresie mult mai vaste decît genul de operă. Lucrul nu este nici pe departe demonstrat. Dimpotrivă, din lucrările care mi-au căzut sub ochi, sînt înclinat să cred — pînă la proba contrarie — că e vorba de un gen miniatural, de scurtă respirație, destinat — cel mult — ilustrării *unei* stări de spirit, *unei* imagini, *unei* sugestii (cît mai vagi posibil), incapabil însă de o *desfășurare* epică sau dramatică de o oarecare consistență. Există o vizibilă preferință pentru caricatură, grotesc, absurd, ceea ce limitează și mai mult aria genului. De altfel, grotescul începe chiar din momentul în care instrumentiștii își părăsesc funcționalitatea specifică pentru a mima (mai bine sau — mai curînd mai rău) gesturi și acțiuni din vocabularul actorului sau al balerinului... Este vorba, așadar, în teatrul instrumental, de o restrîngere principală, „ab ovo", a sferei de acțiune, care — e de presupus — nu va rămîne fără efect asupra audienței viitoare a genului. În general, consider hazardate orice comparații dintre operă și teatru instrumetal. Chiar reușitele acestuia din urmă (pe care continuăm să le așteptăm) nu cred că vor aduce elucidări în problematica atît de complexă a operei contemporane. Este vorba, pur și simplu, de două genuri total diferite, ca destinație și conținut, dar și cu destine, probabil, tot diferite." *(Sergiu Sarchizov).*

„Ar fi bine să clarificăm o idee : pentru că pot exista încă înțelegeri greșite, genul fiind nou, nu la noi ci în lume. O manifestare de teatru instrumental este o formă a concertului. Nu mergem la teatru cu sublinieri muzicale ci la un concert cu teatru. Acest gen nu se confundă dealtfel nici cu opera nici cu baletul pentru că acolo există o diviziune a activităților de altă natură. Teatrul instrumental cere *instrumentiștilor* să extindă activitatea lor în sfera coregraficului și a teatrului. Instrumentistul țeapăn al concertului tradițional nu se manifestă decît prin minimele mișcări cerute de tehnica instrumentului, dar vizualul ia proporții cîteodată și comunică alături de muzică, odată cu muzica în sine. Ne place să și *vedem* cutare dirijor sau solist, sau cutare orchestră... Orice concert este de fapt un rudiment de teatru instrumental. Aici gestul este însă propus de partitură și ea nu trebuie să mai fie judecată numai din punct de vedere sonor ci și pentru *„vocea"* sau *„vocile" mișcării* puse pe hîrtie ! O astfel de compoziție trebuie să se constituie plenar numai integrînd componenta „Mișcare". Judecată parțial, scăpînd această componentă s-ar putea să nu satisfacă. Dacă pe de altă parte, genul fiind la primele sale manifestări, această componentă este defectuoasă, și din lipsa unor interpreți deprinși cu genul, precum și din greșita lor înțelegere (care poate împinge la improvizație sau chiar la aproximație în redare, cînd se cere precizie) este de asemenea posibil ca insatisfacția să-și facă apariția. Dar ținînd seama de vechimea unor genuri apropiate, cum ar fi teatrul popular, manifestările sincretice ale majorității obiceiurilor tradiționale de la noi și din atîtea alte părți ale pămîntului, precum și de dragostea pe care oamenii au arătat-o unor forme înrudite, cum ar fi cabaratetul politic german, sau arta șansonetiștilor francezi, precum și deloc neglijabilele îndemînări ale clovnului muzical — lumea circului dealtfel fiind poate cel mai atrăgător „laborator" în căutarea teatrului instrumental (!) — este normal să fim curioși să vedem cum va evolua acest nou declarat gen ! În cele cîteva piese văzute pînă acum am putut descoperi paleta variată pe care teatrul instrumental poate să o desfășoare, dar în spectacolul vizionat la operă încercarea de a le unifica, supunîndu-le pe toate unei idei a tocit tocmai această varietate. Piesa lui Sorin Vulcu, ca un spectacol de Grand-Guignol, o satiră crudă a cruzimii, în opoziție cu piesa de Costin Cazaban, blîndă ca sonoritate dar ascunzînd tăișuri nebănuite, apoi piesa *Infrarealism* de Nicolae Brînduș, cu luminile ei spectrale și cripticul ei de vis, puteau fi foarte bine despărțite de flashul „muzicii pentru o clipă" de Octavian Nemescu, și astfel mai bine subliniate ca forme particulare, deosebite unele de celelalte. Elementele adăugate la punerea în scenă pentru a le unifica sub umbrela *unei* idei le-a făcut deserviciul nivelării și s-a lăsat impresia că genul ar fi monoton și poate încă prea departe de a fi realizat. Spectacolul s-a dorit unitar dar, cu prea mare evidență pentru cei ce cunoșteau partiturile, elementele ce nu puteau fi unificate au apărut într-o lumină falsă. Este evident că teatrul instrumental *s-a născut* ca idee. Era și timpul. Astăzi video-caseta cere o muzică cu componentă vizuală mai studiată, dar oferă paralel și *un cîmp de creație* pentru care noul gen pare foarte propice. Este natural ca interesul și ajutorul nostru să servească această formă de exprimare, care-și așteaptă capodoperele. *(Ștefan Zorzor).*

„Gîndindu-mă la problema teatrului instrumental actual, îmi amintesc de manifestări asemănătoare pe care am avut ocazia să le cunosc cu ani în urmă, în insulele ecuatoriale Sao Tomé și Principé, realizate de insularii de rasă neagră, sau spectacolele folclorice din orașul Marrakech din Maroc, căutate de turiștii din toată lumea. În concepția sincretică a acestui tip de „teatru", muzica, mișcarea-dansul și dramaturgia formau elementele constitutive, la care se adăugau : culoarea, atît a decorului natural (pădurile de palmieri și bananieri) cît și a costumelor policrome, precum și elementele de mister ale diferitelor măști folosite, conturîndu-se astfel simbolistica unor personaje (vrăjitor, înger, drac, etc.) În acest ansamblu de evident sincretism, elementul care creea originalitatea și fascinația era sinceritatea și intensitatea de trăire în tălmăcirea unei drama-

turgii populare, care se termina întotdeauna cu victoria binelui în detrimentul răului care crease conflictul. Probabil că în manifestările tuturor popoarelor, cum bine ştim şi în folclorul românesc, găsim forme rudimetare de teatru instrumental („Irozii" etc..) Rădăcinile străvechi populare ale acestui gen îi certifică autenticitatea şi apariţia lui în viziunea muzicii culte este firească şi legitimă. Totuşi, ceea ce am vizionat ocazional sau în cadrul diferitelor Festivaluri internaţionale (Varşovia, Paris, Zagreb ş.a.) m-a nemulţumit datorită schematismului, lipsei unei tematici propriu-zise, ceea ce duce inevitabil la excluderea unei forme, la lipsa unei continuităţi a procesului logic de creaţie, a vieţii însăşi. În general, aceste teatre instrumentale de tip occidental înlocuiesc conţinutul prin caraghioslîcuri ieftine, de bîlci, a unor interpreţi valoroşi, sau crează situaţii ambigue, neconcludente, uneori indecente, alteori bizare sau apropiate de nevroze obsesive.

Din vizionarea de la Opera Română, personal, am unele reticenţe, deşi trebuie să recunosc că muzica este semnată de autori talentaţi, avînd o valoare în sine. Lipsa unui conţinut cu sensuri mai adînci a dus la o regie monotonă, nediversificată, stereotipă. Ideea care ni s-a sugerat la începutul spectacolului, de luptă între bine şi rău, nu a fost transmisă, nu am putut să o descifrez în desfăşurarea spectacolului, elemente abstracte împrumutate din estetica absurdului întunecînd şi mai mult sensurile posibile propuse. Dacă considerăm că acest gen merită să fie promovat, atunci ca o condiţie „sine qua non" se impune existenţa unui conţinut bogat de idei şi sentimente, cu un adînc mesaj umanitar. Teatrul muzical românesc va putea înflori numai atunci cînd îşi va propune subiecte adevărate, autentice, izvorîte din viaţa însăşi, fondîndu-şi temelia pe substanţa spiritualităţii noastre." *(Carmen Petra-Basacopol).*

„Originile acestui gen sînt, străvechi, cunoscute în aproape toate culturile de pe pămînt, deci o revenire a lui în contemporaneitate îşi poate afla deplină justificare. S-a discutat mult despre ce am văzut, cam prea mult despre detalii şi aş dori să aprofundăm puţin problemele estetice, chiar filosofice, pe care le suscită acest gen de spectacol.

Este mai întîi vorba despre ideea de *sincretism*, ce trebuie analizată astăzi foarte atent. Explicat foarte simplu, sincretismul ar fi o curgere simultană a mai multor „benzi" expresive (muzică, mişcare, forme, culori etc.), ce ambiţionează să percuteze în afect (receptor) împreună. Pentru a înţelege ce se întîmplă de fapt, vom observa mai întîi „benzile", încărcătura lor expresivă, relaţia dintre ele şi apoi ce efect au asupra receptorului, ce anume pune în vibraţie emoţia.

„Benzile" curg simultan, e drept, dar ele se încarcă reciproc, se influenţează reciproc, în chip inductiv. O anumită influzie de potenţial expresiv se produce între ele, în mod adesea greu de prevăzut (şi efectul invers e la fel de adevărat, ele diminuîndu-şi sau chiar anulîndu-şi uneori pleonastic efectul). Cu alte cuvinte, dacă aceste benzi ar putea să se desfăşoare autonom, analiza lor ar fi mai uşoară ; operaţiunea se face, desigur, înainte de ansamblarea lor şi — în mod interesant — receptorul contemporan o face la sfîrşit, din ce în ce mai ascuţit şi selectiv, datorită firesţe în primul rînd televiziunii, care e de natură să emanicipeze mult recepţia. Acei compozitori care au colaborat cu cinematografia ştiu că „benzile" filmului sînt imaginea, dialogul, muzica, zgomotele ambiante etc., iar arta inginerului de sunet, care realizează mixajul, constă în a doza totul în funcţie de imagine şi fluxul său, restituind şi reconstituind firescul vieţii (care poate fi oricît de artistic !). O observare nesfîrşită şi o testare atentă îl face de pildă pe compozitor să-şi amelioreze necontenit aportul artistic. Aici, să-mi fie permisă o părere personală : printr-un paradox ce rămîne să mai fie verificat, testat, am impresia că emoţia se produce pe „benzile" care sînt cel mai puţin observate şi controlate. O explicaţie posibilă ar fi că recepţia trece prin filtre critice, cu antrenarea rolului memoriei şi al gustului infinit-subiectiv al fiecărui receptor. Cînd informaţia de pe o „bandă" expresivă a trecut de barierele critice, ea ajunge în „camerele" străfunde, unde guvernează emoţia şi aici ne lăsăm purtaţi şi conduşi de ea. Acolo unde aceste bariere sînt concentrate în alt punct, o energie expresivă intră fără piedici ; supoziţia aceasta nu este, firesţe, decît o explicaţie empirică, ce nu exclude şi alte explicaţii. Ea e rezultatul unor observaţii personale, nu numai în aria cinematografiei, dar şi a raportului dintre om şi ambianţe. Oricum s-ar produce lucrurile, subconştientul este antrenat intens şi aici începe partea extrem de dificilă a analizei recepţiei, a ceea ce se întîmplă în afectul receptorilor.

Revenind la teatrul instrumental, el propune nu numai un sincretism general, pe un spaţiu scenic mai mare sau mai mic, ci ar vrea să focalizeze acţiunea sincretică în instrumentişti. Aici se pun două probleme : întîi, cerem unui instrumentist să fie mai mult decît un virtuoz, să-şi depăşească condiţia şi să joace un rol, ca un actor, dar lucrul acesta nu mi se pare a fi prea uşor, pentru că arta actorului este astăzi cel puţin la fel de complicată ca şi cea a instrumentistului. Un slab (sau chiar bun) instrumentist şi un cabotin nu pot face împreună un personaj mai acceptabil pe o scenă, şi la fel se pune problema şi pentru un actor mediocru (sau bun) dublat de un foarte stîngaci instrumentist. A doua problemă ar fi relaţia dintre om şi instrument, care a fost inventat pentru a-i prelungi mijloacele personale de exprimare a gîndurilor şi sentimentelor. Observăm că în relaţia dintre interpret şi instrument există o anumită sobrietate, respect, protecţie pentru acesta din urmă. Am impresia că instrumentul poate fi obiect de joacă sau de orice fel de „show", dar nu pentru prea multă vreme... Aspectul acesta e totuşi colateral şi nu voi insista asupra lui, propunîndu-mi să revin altădată asupra sa.

Din ceea ce am putut observa la vizionarea de la Opera Română, aspectul sincretic apare mai degrabă **sub-sincretic** şi asta datorită faptului că **„benzile"** nu sînt recepţionate prea critic şi deci impulsul lor e slab. Majoritatea celor de faţă au rămas apatici, n-au aderat decît parţial la ce au vizionat. Latura muzi-

cală e fără îndoială cea mai valoroasă (deşi şi aici îndepărtarea de la text e periculoasă), dar celelalte elemente, în special cel de mişcare, nu deţin încărcătura, nici măiestria necesare. Luminiţa Vartolomei formulează just ideea necesităţii unui **artist total,** dar la această vizionare — s-o spunem deschis — cu cîteva excepţii n-am prea văzut aşa ceva. Mişcarea poate fi : simplă şi expresivă (a actorului), pantomimică şi coregrafică. La nici unul din aceste nivele, n-am văzut prea multă invenţie, ci mai mult lucruri comune. Argumentele — de orice dimensiuni şi orizont tematic ar fi ele — sînt cînd puerile, cînd ciudate, criptice şi poate aici se află partea cea mai discutabilă a lucrărilor. Autorii simt că întregul „nu curge" şi atunci apare necesitatea de a aborda orice, numai pentru a trezi imaginaţia : straneităţi, poezie criptică sau incifrată (pentru a nu spune absurdă), relaţii antagonice prea evidente, ce au nevoie de bogate metafore, pentru a ieşi din schematism etc... etc... Aşa se explică faptul că pe alocuri piesele vizionate au scurte momente ce evocă teatrul absurd al lui Pinter, Adamov sau Ionescu, deşi personal consider că un **teatru instrumental absurd** ar fi astăzi vetust şi s-ar îndepărta de ideile generoase pe care le poate sugera acest gen, aşa cum cred că înţeleg a-l concepe creatorii din ţara noastră. Care ar fi aceste idei ? E greu de spus, dar pentru început aş adînci problema pornind de la fantezia populară, de la spiritul atît de ascuţit — comic, dramatic sau tragic — al românilor. Şi aici aş aminti o scenă care m-a uluit, cînd un figurant de la filmul „Dacii" (la care am compus muzica) a apucat un scut şi a improvizat un dans, bătînd în el ca într-o tamburină şi scoţînd nişte sunete fabuloase, de o elocvenţă care te lasă... mut.

În concluzie, sînt şi eu de părere că teatrul instrumental e un gen ce trebuie susţinut, viitoarele vizionări să fie mai puţin acompaniate de scuze, deci să fie bine pregătite, iar noi să facem totul în a-i sprijini pe colegii noştri să-şi ducă la bun sfîrşit ideile şi proiectele lor". *(Theodor Grigoriu).*

„Definirea acestui nou gen trebuie să includă, după părerea mea, şi cauzele apariţiei lui. Teatrul instrumetal, chiar dacă-şi găseşte rădăcini în forme mai vechi de manifestare, a încercat să-şi formuleze un statut artistic propriu, destul de recent, cînd o serie întreagă de spirite lucide îşi pun probleme novatoare în creaţiile lor, refuzînd cu vehemenţă genurile artistice sufocate de conservatorism. Fuga de gigantism şi grandilocvenţă spectaculară şi nevoia de a ieşi din constrîngerile spaţiului pur cameral pentru unii compozitori, pentru alţii necesitatea de a oferi o expresivitate sporită ideilor înglobate în muzică sau dorinţa de vizualizare efectivă a sonorităţilor conflictuale — iată doar cîteva din motivaţiile care au dus la includerea în structurile muzicale a unor elemente specifice teatrului. Dacă uneori partiturii i se suprapune un scenariu, alteori ideea teatrală este asimilată muzicii înainte de transcrierea sa grafică. Cert este că acum şi în acest fel — prin teatru sudarea lor într-un întreg, topirea lor într-un creuzet instrumental — îmbinarea *MUZICII* cu *TEATRUL*, artistic poate da naştere celei mai complexe dintre artele spectaculare.

Firește că nefiindu-le asigurată condiţia normală de reprezentare scenică, piesele despre care este vorba nu s-au realizat decît parţial. Or, lucrările scrise pentru un teatru instrumental — chiar şi cele care zac încă în sertare — trebuie să treacă din faza de concert în cea de spectacol. Cunosc partituri remarcabile, care oricînd pot intra în competiţie cu valori similare apărute în alte părţi ale lumii.

Teatrul instrumental presupune, în principal, o schimbare esenţială în relaţia cîntăreţ-instrumentist. Spaţiul de joc, care va fi comun tuturor elementelor ce compun spectacolul, duce la dispariţia fosei şi, implicit, la înlăturarea barierei care despărţea instrumentiştii de cîntăreţi. Se impune astfel o primă mutaţie : de la simpla alăturare de elemente statice (instrumentiştii) a unor elemente dinamice (cîntăreţii) la două configuraţii dinamice : a muzicii şi a ocupării spaţiului scenic de către instrumentişti-actori şi cîntăreţi-actori. Acum, tuturor li se cere o mai intensă participare interpretativă. Elemente ale artei actoriceşti specifice teatrului, se transferă deopotrivă cîntăreţilor şi instrumentiştilor. Ei devin, în acelaşi timp, personaje, elemente dramatice care transmit vizual şi auditiv semnificaţia acţiunii scenice. Se creează astfel un spaţiu dens, bogat în „informaţie artistică", în care noile conexiuni pot da naştere unor noi limbaje.

Teatrul instrumental conţine valori care determină interesante mutaţii şi în pragul receptării spectacolului. Crearea unor sisteme de semnificare la care participă toate elementele spectacolului, elaborarea unui cod sau a unor coduri pe care le poate presupune „lectura" cîmpului vizual-auditiv (o lectură înţeleasă ca activitate decodificatoare în parcurgerea unui traseu) determină scoaterea spectatorului din pasivitatea tradiţională a receptării. Polisemia pieselor scrise pentru teatrul instrumental reclamă uneori o anume „lectură", determinată de o anume structurare a semnificaţiilor. Astfel, semnul vizual — transformat în releu de transmitere a mesajului — trebuie să fie înzestrat cu puterea de a suscita la alţii o activitate spirituală în continuă mişcare. Spectatorul va descoperi semnificaţiile şi le va integra într-o viziune interioară proprie, contribuind activ la procesul „lecturii" artistice, integrîndu-se în spectacol.

Mi se pare absolut normal ca şi în acest domeniu să se producă o mutaţie, într-o epocă în care, cum prea bine ştim cu toţii, preocupările specialiştilor din domeniul comunicării şi al informaţiei sînt îndreptate spre elaborarea unor noi limbaje, adecvate timpului pe care-l trăim. De ce arta spectacolului ar face abstracţie de acest fapt ?" *(Octavian Greavu).*

„Observăm că în ultimul timp se discută destul de mult despre gen (Contemporanul, Revista „Muzica", Colegiul Criticilor Muzicali din A.T.M., Uniunea Compozitorilor...) ; lipseşte numai concreteţea unor iniţiative eficace de funcţionare...

Aşadar : ce este şi ce-şi propune (ei) ?

„Înlocuirea", după unii, *diversificarea,* după alţii, a spectacolului liric.

Prima „tentativă" ar fi în măsură să genereze multiple polemici şi chiar angoase : ce ne facem cu pro-

ducția contemporană de operă (și balet) ? Îi acceptăm, pur și simplu, „falimentul" ? Lăsăm așa, oricum, „liberă trecere" în cetate (adică în incinta Teatrului de Operă și Balet) calului troian ? Dacă, într-o bună zi, Opera însăși va deveni Teatru Instrumental ? Dacă ne vor trimite la muzeu ? Muzeul operei (cu uverturi, arii, recitative etc.) și al baletului (cu numere și poante) cu *andrisant* bine cunoscut : „publicul de muzeu"... Iar contemporaneitate să însemne numai *invenție spectaculară :* sunet și lumină, multimedia, artă cibernetică, spectacol — gest — pantomimă etc. ... cu recuzită (umană și materială) scoasă din fosă, culise, scenă și avanscenă, staluri și loji și, doamne păzește, chiar de la galerie ! Extravaganțe, kitsch : jale mare !...

Așa ar fi dac-ar fi așa. Dar nu este (chiar) așa. Aș prefera oricînd unui spectacol, tradițional ori tradiționalist de operă și balet — „modernizat" sau nu în sensul mijloacelor de gen — atît sub aspectul *creației* cît și al *interpretării scenice* deci artă vocală sau coregrafică, regie, scenografie, — care, urmărindu-l m-ar face să regret la fiecare pas *capodopera trecutului,* un spectacol modern, netipizat, non-conformist, creator în convenție și gen spectacular pe care l-aș gusta și înțelege cu mai multă cazną și, de ce nu, cu mai multe semne de întrebare. Și aceasta în primul rînd, din respect pentru timpul meu *cultural,* care îmi pretinde din ce în ce mai mult ca pe prețul biletului plătit la intrare, la rîndul meu să pretind organizatorilor (de spectacol) sau o *reiterare a capodoperei* știute — din experiența mea cultural-artistică dobîndită — sau un fenomen artistic-spectacular inedit : în cazul ideal, *nou !*

Putem ?

Eu unul cred că putem cu prisosință !

Ba mai mult : cred că a doua alternativă (în condițiile actuale date, de funcționare a instituțiilor artistice de spectacole) ne este și mai la îndemînă. Și nu ca o „condiție a mizeriei" ci de *superioritate culturală netă* a muzicii și a muzicienilor noștri. Odată ce avem creatori și creații de înaltă probitate și competență artistică în aceste noi genuri (părerea specialiștilor), interpreți lirici și instrumentiști excepțional dotați, talente și idei de tot felul, ce ne mai împiedică deci afirmarea în direcții fundamentale de înnoire ale spectacolului muzical ? Căci nu de montări spectaculoase este vorba ci de adîncirea metodică a unor idei culturale cărora le trebuie asigurată o bază minimă de funcționare. Se simte nevoia unei gazde *luminate,* receptive față de acest gen de inițiative. S-ar părea că este singurul lucru pe care nu-l prea avem pînă în momentul de față...

În concluzie, a discuta și în aceste cîteva rînduri *teatrul instrumental* ca formă nouă de spectacol (liric) și, precum în Evul Mediu, a ne pune „in abstracto" problema dacă va înlocui sau nu (cîndva) spectacolul liric tradițional *(eu* nu cred așa ceva : opera și baletul, ca genuri tradiționale, vor trăi perpetuu prin noi *capodopere !* — dar este, oricum părerea mea personală !) mi se pare prematur ; ba chiar imatur (dacă ne putem exprima astfel). Mai înîti *să-l facem,* în ideea — de absolută actualitate — de diversificare conform unei înalte exigențe culturale moderne a spectacolului muzical ; să-l facem cum trebuie și cu cine trebuie ! După aceea om mai vedea". *(Nicolae Brînduș).*

Material realizat de Mihaela Marinescu

CREAȚII ROMÂNEȘTI

„FESTUM HIBERNUM" DE ALEXANDRU PAȘCANU

Sigur că, odată cu trecerea anilor, amintirile pe care le păstrăm din copilărie se șterg, dispar (multe dintre ele) încetul cu încetul. Treptat, treptat ne depărtăm de acea atît de fericită (de obicei !) vîrstă a noastră, ne separăm tot mai mult (și iremediabil) de jocurile nostre, de bucuriile și spaimele avute la șapte ani, din toate acestea rămînînd de obicei doar o amintire globală, o „stare" a spiritului pe care o trăim atunci cînd rememorăm vîrsta de aur. Micile întîmplări de zi cu zi le-am cam uitat, pierdute sînt și multe din cîntecele noastre de copii, chipul bunicilor de asemenea s-a șters aproape și el, supraviețuiește doar în poze îngălbenite, înrămate și aruncate prin cine știe ce pod. Și totuși copilăria există pentru noi, ea trăiește prin chipul fiilor și ficelor noastre, a nepoților și, de fapt, prin prin făptura fiecărui copil, bun sau mai puțin bun, frumos sau mai puțin frumos, pe care-l întîlnim pe stradă, la școală sau oriunde ne-am afla. Fiecare față de prichindel ne trezește amintiri depărtate, ne aduce aminte de acea vîrstă pe care nu o vom mai avea niciodată, de candoarea pierdută pentru eternitate, de puritatea și naivitatea pe care o vedem la

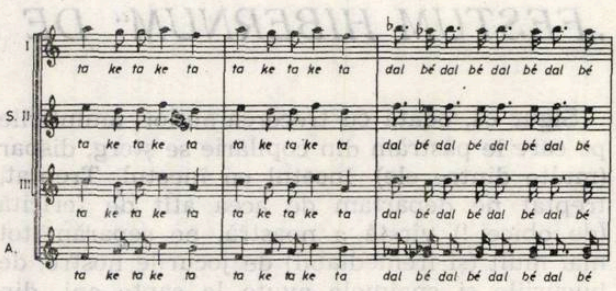
copii, dar pe care nu o mai putem avea, nu o mai putem trăi. Şi totuşi, recreerea, retrăirea copilăriei poate fi posibilă, sigur, nu într-un film ştiinţifico-fantastic. Această minunată vrăjitoare care se numeşte Arta poate răsturna scurgerea implacabilă a Timpului, ne poate readuce în copilărie, ne pate reda cu un singur gest candoarea, puritatea şi naivitatea celor trei sau patru ani pe care între timp îi înmulţim în progresie geometrică.

Iată ce-şi propune Alexandru Paşcanu în Festum Hibernum, poem coral de ample dimensiuni dedicat „Corului Madrigal şi conducătorului său Marin Constantin" (care au şi prezentat-o în primă audiţie la penultimul Festival „George Enescu"). Cu fineţea, delicateţea şi tactul ce-l caracterizează, compozitorul şi-a propus să recreeze, să recompună lumea minunată a copilăriei în ceea ce are ea mai frumos, bucuria prilejuită de venirea Anului Nou. Este bineştiut că copiii trăiesc cu cea mai mare intensitate Sărbătorile de Iarnă, apariţia Noului An ocazionîndu-le manifestări pitoreşti, colorate, de bogată tradiţie în folclorul românesc. Cîntece de veselie însoţesc Vechiul An pe drumul său spre nefiinţă şi întîmpină cu voioşie curată Noul An pe care copiii îl doresc de fiecare dată mai bun, mai frumos şi mai productiv decît precedentul.

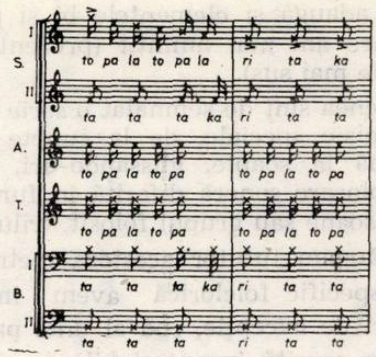
Plecînd de la rezervorul uriaş pe care-l constituie colindele româneşti ce se cîntă cu acest prilej, Alexandru Paşcanu a creat o lucrare mozaicală, de colaj aş spune, în care, fără prejudecăţi (aşa cum sînt copiii) a alternat liber melodii splendide care ne reamintesc, fiecare din ele, de diferitele momente ale petrecerii Vechiului An şi întîmpinării Noului An. Nu trebuie să înţelegem că ne aflăm în faţa hazardului însuşi ; o dramaturgie ascunsă guvernează din umbră acest încîntător mozaic, această explozie de culoare muzicală. Mici urcuşuri şi coborîşuri de tensiune, încordări şi destinderi, alternanţa melodiilor sprinţare cu cele lirice sînt tot atîtea „valuri" care marchează suprafaţa generală. În plus, melodiile colindelor nu sînt tratate egal, din punct de vedere muzical existînd o anumită discriminare, în sensul că unele pot apare de trei ori în cursul lucrării (este cazul colindelor *O, ce veste minunată* şi *Căprita),* altele de două ori *(Trei crai de la răsărit, Pe cerul cu flori frumoase, Trei păstori* şi *Sorcova)* pentru ca altele să apară doar o singură dată *(Colo, sus, la răsărit, La poartă, la Ştefan Vodă, Bună dimineaţa* etc.). Această alternare a colindelor ce apar o dată, de două sau de trei ori reprezintă osatura arhitectonică a lucrării care se constituie de fapt (în mare, evident !) într-un rondo cu două refrene principale, patru secundare şi opt cuplete. Iată un schelet puternic care împiedică pulverizarea muzicală, dramaturgică care ar fi pîndit astfel o lucrare cu un caracter atît de declarat mozaical, de colaj, o osatură ce păstrează (fără a o face ostentativ) o structură solidă într-o aparenţă sonoră de totală libertate, de alternare neîngrădită şi încîntătoare de melodii expresive, bine cunoscute nouă tuturor.

Mare maestru al muzicii corale, cu condei consacrat prin pagini muzicale de mare valoare, Alexandru Paşcanu rezistă tentaţiei de a explica şi prin text bucuria particulară pe care o exprimă fiecare colind. Compozitorul nu doreşte o reconstruire, o fotografiere fidelă a unei tradiţii ci încearcă să picteze un tablou de esenţă care să exprime sentimentul general pe care-l emană un asemenea moment. Iată de ce Alexandru Paşcanu renunţă la texte aducînd melodiile în deplina puritate a expresiei lor, denudate de orice precizare verbală. Se naşte astfel imaginea generală a Sărbătorii de Iarnă, a Noului An, aura ce înconjoară acest moment fiind strict sonoră, muzicală „nealterată" de cuvînt. Cu măestria ce-l caracterizează, compozitorul alege cu dibăcie vocale sau consoane care dau culoare întregului, care întăresc tuşa unei imagini abstractizate dar care pulsează, în esenţa ei, de viaţă, de bucurie, de împlinire. Nu trebuie însă să înţelegem că „Festum Hibernum" este o muzică festivistă ! Mici, discrete umbre cad pe ici pe colo, parcă pentru a împlini bucuria. Şi aşa, cum momentul naşterii şi venirii Noului An se produce treptat, începutul şi finalul piesei sînt un crescendo şi respectiv un descrescendo de mare efect.

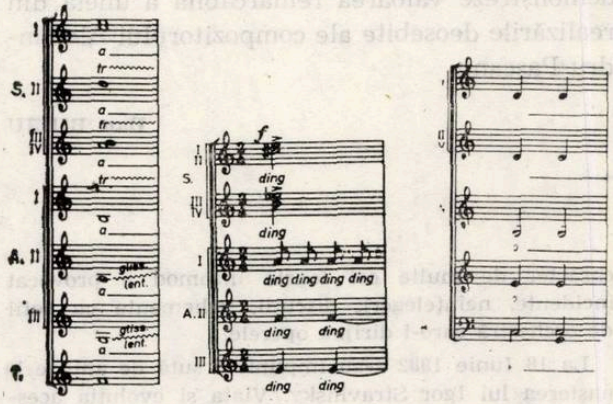
Armonist de marcă, mînuitor sigur al culorilor acordice, Alexandru Paşcanu utilizează o gamă extrem de bogată de procedee pentru susţinerea şi înveştmîntarea sonoră a melodiilor aduse în textul muzical al lucrării, melodii (în majoritatea lor) simple, naive, de un farmec modal inegalabil. De fapt autorul Festum Hibernum-ului depăşeşte limitele unei ample şi convenţionale scrieturi omofone ajungînd, prin multitudinea liniilor folosite, la graniţa cu polifonia. Deseori „şerpi" melodici se încolăcesc pe multiple planuri sonore (este drept, cele mai adeseori într-o izoritmie strictă, explicabilă prin dorinţa autorului de a pune în evidenţă originalul, colindul citat) creind o stare sonoră ce ţine de o interferenţă perfectă a scrieturii armonice cu cea polifonică.



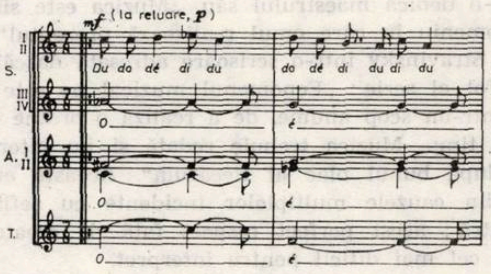
Alteori sunetele precizate ca înălţime sînt înlocuite cu sunete imprecise, parţial determinate din acest punct de vedere, şi sonoritatea de ansamblu este, şi în acest caz, extrem de interesantă, realizată, dinamică.

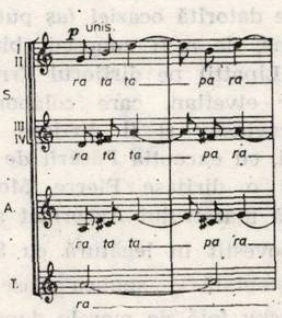


Gama de acorduri utilizată pleacă de la cele mai simple structuri verticale (trisonurile tradiţionale) pentru a urca către procedeele moderne omofone concretizate în clustere complexe, puternice, compacte sau „găurite".



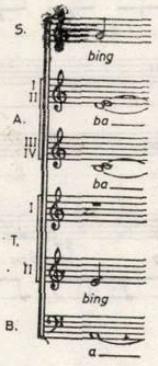
Afirmam faptul că distanţa între aceste două puncte este parcursă gradat, nuanţat, cu multă fineţe, atenţia compozitorului fiind reţinută în special de structurile verticale, tipic modale plecînd de la acordurile de cvarte şi ajungînd la complexele suprapuneri bi şi polimodale).



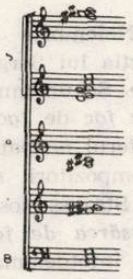


Frecvent creatorul utilizează tehnica (atît de dragă impresioniştilor) de „murdărire" a diverselor tipuri de acorduri cu sunete adăugate, lipite.

Uneori sunetul (sau sunetele) adăugat (adăugate) pot îmbrăca chiar forma unui cluster, ivindu-se astfel interesante structuri verticale hibride (în exemplul de mai jos este evident mariajul între un acord de septimă la-mi-sol şi un cluster si-do-re-mi, în acest caz do şi mi putînd fi considerate şi sunete componente în structura de bază iar si şi re sunete adăugate).

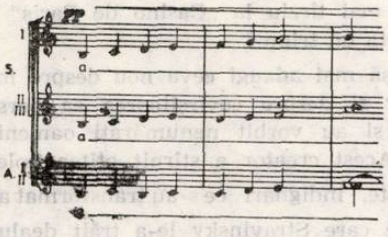


Suprapunerile sonore, tehnicile combinatorii pot da rezultate sonore uimitoare aşa cum se întîmplă în situaţia de mai jos unde apar, într-o coexistenţă suprinzătoare, trisonul tradiţional, clusterul şi elementul bimodal.

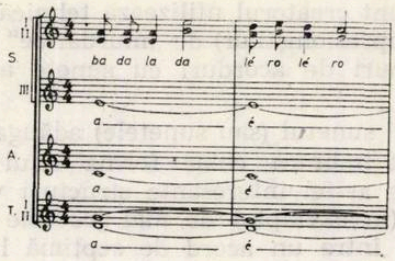


Conducerile vocilor vin să întregească acest tablou sonor complex, măestrit realizat, prin elemente moderne ţinînd mai ales de lumea modală.

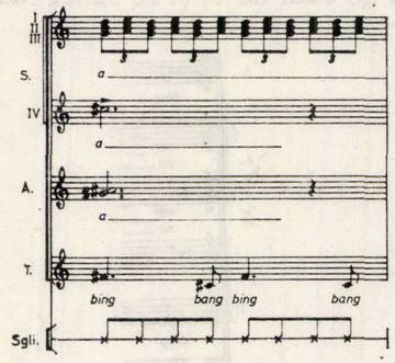
Dacă sugestiile eterofonice sînt destul de rare (dar totuşi prezente şi integrate într-un tot armonic sau polifonic de obicei)



în schimb anumite procedee sînt extrem de utilizate şi de mare efect. Aş aminti paralelismul de cvarte :



sau cel de cvinte, cu tente modale pronunțate,



la care se adaugă și elementele bi și polimodale de care am mai amintit (prezente și în exemplul de mai sus).

De asemenea sînt de semnalat o serie de tehnici de emisie speciale, de la sunete parțial cîntate pînă la șoapte, glissando-uri, atacuri speciale, colorare sonoră diferită în funcție de vocale, consoane sau grupul folosit, triluri etc.).

Dacă adăugăm tututor acestora metrica capricioasă, specific folclorică avem imaginea unei lucrări de excepție, rod al unei profunde elaborări, o reușită incontestabilă și originală în genul coral. Imprimat pe disc, cîntat în concert, poemul corul Festum Hibernum a întrunit adeziunea entuziastă a interpreților, ascultătorilor și a criticii de specialitate, unison destul de rar întîlnit și care nu face decît să demonstreze valoarea remarcabilă a uneia din realizările deosebite ale compozitorului Alexandru Pașcanu.

Dan BUCIU

COMEMORĂRI

Igor Stravinsky

Douăzeci și unu Noiembrie 1912, baletul rusesc e la Paris, sub direcția lui Sèrge Diaghilev. În program, *Carnavalul* de Schumann, *Spectrul trandafirului și... Pasărea de foc* de *Igor Stravinsky*, dirijor Pierre Monteux. Parterul ocupat pînă la ultimul loc de critici, artiști, compozitori, muzicieni de frunte, în cap cu Richard Strauss sosit special pentru a auzi prima oară, *Pasărea de foc* și exprimîndu-se după spectacol : „E întotdeauna interesant să asculți pe urmașii tăi". Strauss însă nu era la curent cu un eveniment mult mai important. De șase zile, tot la Berlin, Stravinski repeta la pian pentru o eventuală punere în scenă a *Ritualului primăverii (Le sacre du printemps)*, care a revoluționat o lume în urma scandalului fără precedent ce avusese loc la Paris. Jora și Ciomac au asistat la acest concert, unde Stravinsky a trebuit să fie scos printr-o ușă lăturalnică pentru a nu fi bătut și huiduit. Nouă ani mai tîrziu la „Casino de Paris" stîrni de data aceasta un triumf.

E greu să mai adaugi ceva nou despre muzica lui Stravinsky și despre covîrșitoarea sa personalitate. Au scris și au vorbit nenumărați oameni de specialitate. Acest creator a stîrnit atîtea polemici, discuții, revolte, indignări ce s-au transformat apoi în admirații pe care Stravinsky le-a trăit dealungul vieții ! O viață lungă, care a putut da răgaz generațiilor să-și schimbe părerile, nu numai despre compozitorul, dar și despre omul Stravinsky, al cărui caracter de multe ori foarte incomod a provocat incidente, neînțelegeri, discuții, vehemente cu șefii de orchestră care-i dirijau operele.

La 18 Iunie 1982 s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Igor Stravinsky. Viața și evoluția acestui mare compozitor nu poate trece drept un eveniment obișnuit. Stravinsky a fost un caz unic al secolului nostru. Fascinat de muzică înainte de a se dedica ei, deveni mai tîrziu elevul lui Rimsky Korsakow pentru care a avut o adevărată venerație. Atras mai cu seamă de muzica de balet, Rimsky Korsakov este acel căruia Stravinsky îi destăinuie libretul baletului *Petrușca* și apoi lucrarea însăși pe care i-o dedică maestrului său. „Muzica este singurul domeniu în care omul realizează prezentul", afirmă Stravinsky într-o scrisoare adresată dascălului său. Tot el scrie : „Fenomenul muzical ne este dăruit într-un scop anume, de a realiza o ordine între om și timp. Muzica trebuie redată și nu interpretată după bunul plac al fiecăruia". Aceasta era și una din cauzele multiplelor incidente cu șefii de orchestră ; acest perfect respect față de creator e lucrul cel mai dificil pentru interpret.

Dacă m-am încumetat să abordez acest subiect atît de pretențios e datorită ocaziei (aș putea spune unică pentru mine, de a fi cunoscut bine (grație soției lui Dinu Lipatti) pe dirijorul Ernest Ansermet, marele dirijor elvețian, care colaborase ani dearîndul cu Stravinsky și îi dirijase aproape toate primele audiții, cu excepția *Păsării de foc*, care cum am mai spus o dirijase Pierre Monteux. Astfel, cu permisiunea maestrului Ansermet am putut nota tot ce ne-a povestit în legătură cu Stravinsky.

„Foarte neașteptată — spunea Ansermet — reacția lui Stravinsky față de marele dansator Nijinsky,

pe care îl admira necondiționat ca dansator și mim, dar îl exaspera peste măsură faptul că Nijinsky nu avea cea mai elementară cultură. Nu citea muzică, nu cînta la nici un instrument. Reacțiile sale muzicale le manifesta în fraze banale sau repetînd ceea ce spuneau cei din jur. Nu putea descoperi la Nijinsky impresii personale, încît Stravinsky începuse să se îndoiască de existența lor. Cu toate aceste deficiențe, Diaghilev, pur și simplu obsedat de Nijinsky, voia să-l numească maestru de balet în *Sacre du printemps*, ceea ce îl înfuriase pe Stravinsky". Ansermet îl judeca cu părere de rău, dar era tot atît de admirativ față de geniul marelui compozitor. Stravinsky avea apetit pentru tot ce era concret, era metodic în lucrul său. Nici una din operele sale nu se aseamănă (aparent, precizez *aparent)* cu precedenta. Rămînea identic cu el însuși și închipuindu-și că schimbă, de fapt nu schimba decît exercițiul. „O personalitate ca Stravinsky — spunea Ansermet — nu are niciodată conștiința de ce are deosebit. A căutat să rafineze, nu a căutat să facă senzații. Este extraordinar cum întrebuințează lucrurile cele mai obișnuite. Dacă compari vechile compoziții, descoperi fără efort elemente de similitudine întîi camuflate prin diversitatea materiei, dar ieșite apoi la suprafață și precizate printr-o perfectă înțelegere a formei unde domina constant preocuparea de a ordona tempoul, lucrul cel mai necesar și dificil, dar și foarte important în muzică". „E un compozitor care nu exprimă sentimente — spunea Ansermet — ci e preocupat să făurească lucruri minunate cu elemente sensibile. Era adevăratul compozitor de meserie, în sensul că totul era organizat pînă în cele mai mici detalii, concepția, realizarea tehnică". Stravinsky (aș cuteza a spune) contrar lui Prokofiev,, nu era înzestrat cu o bogăție melodică excepțională, în schimb era un geniu al efectelor, mînuindu-le cu asemenea măiestrie pînă a uita de lipsa de melodie. Era un intelectual în muzică, nu o întrebuința atît drept mijloc de expresie, ci cu un mare instinct foarte sigur în a ști ce vrea să înfăptuiască. Stravinsky din punctul de vedere al gîndirii sale muzicale devine un clasic, nu din faptul că-și însușește anumite calități, am zice asemănătoare lui Bach sau Scarlatti. Avea o venerație pentru Mozart (a făcut odată o glumă : „Îl iubesc pe Mozart și pentru că îmi dă prilejul să-i fur din muzică)".

Personalitatea sa atît de elevată are ceea ce au marii compozitori, care au făurit o artă obiectivă a lor ce activează în noi necesitatea unui fenomen aș spune natural. Pînă în 1917 se inspiră din cîntece și dansuri ale poporului său. De multe ori le copia direct sau le lua ca model. După *Pulcinella*, începe să-l influențeze temele din muzica italiană. Cînd deveni din ce în ce mai interesat de muzica serială, avangardistă, de școala vieneză spunea ; „Despre Arnold Schönberg s-au exprimat destule rele, dar compozitorul lucrării *Pierrot lunaire* știa perfect ce face. A transformat sistemul muzical". Muzica lui Stravinsky e plină de imagini care fascinează iar limbajul său muzical, o aventură pe care o simte în el și o oferă atît de concret, încît auditorul nu se mai poate sustrage de la altă imagine decît aceea pe care a gîndit-o și realizat-o (e ceea ce am spus sub altă formă în conferința pe care am ținut-o despre Jora și *Cîntec din fluier* după versuri de Arghezi, cînd îmbinarea între poezie și muzică e atît de perfectă încît nu mai puteam recita poezia lui Arghezi fără să fiu condusă de recitativul melodic joresc, această perfectă îmbinare între cuvînt și sunet, aceasta e marea valoare al unui compozitor). Cînd Stravinsky a luat o întorsătură în muzică în fața dodecafonismului pe care a început să-l practice în felul lui, dorea cu tot dinadinsul să-l convingă pe Ansermet să prindă interes, la care Ansermet i-a răspuns : „Dragă Igor, dar sînt tocmai în curs a scrie o carte în care să demonstrez că această muzică e contrară regulilor auzului. Închipuiești că un autor de dramă ar pune în gură fiecărui actor o silabă, apoi i-ar face pe toți să pronunțe la un semn al regizorului. Ai înțelege fraza ?" La are Stravinsky i-a răspuns : „Sigur nu, dar ar avea un efect !" — „De acord i-a răspuns Ansermet, dar în muzică efectele trebuie să aibă o semnificație clară, nu ?" Cîtă dreptate avea Ansermet ! Stravinsky simțea o adevărată indignare, față de cei ce ascultau muzica cu ochii închiși. Ascultînd — spunea el — trebuie să participi cu toată ființa ta și să privești mișcările trupului, reacțiile fiecărui instrumentist față de lucrarea pe care o execută, deoarece, fiecare executant își trăiește muzica prin propria sa sensibilitate. Încă o dovadă ce explică interesul său pentru balet, pentru participarea integrantă al ființei cu muzica. Stravinsky spune într-o scrisoare : „Mă consider față de muzică a fi un inventator. Îmi aduc aminte cînd ajungînd într-una din multiplele călătorii la granița franceză (era în timpul războiului) un jandarm controlînd pașaportul, m-a întrebat de ce i-am spus că sînt inventator, cînd pe pașaport scrie compozitor ? — i-am răspuns : „Consider cuvîntul inventator, mult mai potrivit meseriei mele decît acel de compozitor". Într-o corespondență cu Claude Debussy îi scrie : „Invenția, înlesnește explozia ce izbucnește, fără să se confunde, căci nevoia unei găselnițe aduce apoi realizarea invenției însăși. În decursul lucrului mă izbesc deodată de ceva neașteptat. Acest element începe să mă fascineze. Poate pe parcurs îl transform, aceasta neavînd nici o legătură cu starea de proastă dispoziție, pe care o numim fantezie. Dumneata dragă prietene o cunoști tot atît de bine, chiar dacă nu o afirmi". Stravinsky îi destăinuie aceasta lui Debussy, cu sincera admirație și prietenie pe care o nutrea față compozitorul francez. Probabil nu cunoștea desele schimbări de păreri și sentimente pe care Debussy le-a avut în decursul vieții față de mulți. Cînd l-a cunoscut pe Stravinsky l-a conturat sub acest portret : „Un barbar care poartă cravate țipătoare, călcînd femeile pe picioare în timp ce le sărută mîna". Se cunoștea limba ascuțită a compozitorului francez. Mai tîrziu au fost buni prieteni. Multiplele destăinuiri ale lui Stravinsky sunt de un mare interes ce pot formula volume asupra gîndirii sale muzicale.

Stravinsky a scris pentru balet atît timp cît a trăit Diaghilev, care se entuziasmase de muzica lui. Odată cu moartea lui Diaghilev, nu a mai scris decît *Jeu de cartes* (după părerea specialiștilor com-

plet antidansante, dar care a lăsat consecinţe grave pentru baletul secolului XX). Epigonii au răsărit, obligînd balerinii să danseze pe o muzică din ce în ce mai necorespunzătoare dansului. Stravinsky a deschis drumuri neumblate, dar de o mare onestitate şi rigurozitate ce sînt de admirat. Dacă Bartok s-a înălţat pe aceeaşi treaptă poate pentru unii chiar mai sus, valorile sînt de aceeaşi intensitate şi de o covîrşitoare prezenţă. Pentru a trece şi la altă faţetă, capricioasă, egocentrică, asociată de multe curiozităţi, îmi aduc aminte de Bayreuth în 1937 cînd venisem cu un grup de prieteni iubitori şi cunoscători în muzică, să ascultăm *Tetralogia* şi *Parsifal*. După actul I din *Parsifal*, în pauză (pauză ce durează cam o oră) ne-am întîlnit cu muzicologul Krenz pe care prietenul nostru Niculai Missir îl cunoştea şi care ne-a povestit următoarea întîmplare : Stravinsky era invitat insistent de Diaghilev să vină la Bayreuth (aceasta se petrecea înainte de primul război) pentru a asista la spectacolul *Parsifal* pe care Stravinsky nu-l auzise niciodată. Propunerea i-a surîs şi, aşteptat de voluminosul său prieten (Diaghilev era înalt, masiv, impunător), acesta îi spuse că vor dormi probabil pe o bancă. Nu găsise nici o cameră. Nu fusese la curent cu avalanşa de public care îşi rezervase locuri cu luni de zile în urmă. Cu greu găsiră o odaie de serviciu, mică, ceea ce îi provoacă de la început lui Stravinsky o proastă dispoziţie. Atmosfera i se păru lugubră. Sala, un fel de crematoriu, demodată, gata să apară un personaj în straie negre, care să ţină discursul funebru proslăvind calităţile defunctului. Cînd începu spectacolul anunţat prin trompete, Stravinsky se ghemui în scaun. După un sfert de ceas, obosit, se întoarse pe partea dreaptă, ceea ce produse un scîrţîit, ce dezlănţui indignarea a zeci de perechi de ochi. Nu-i mai ardea să asculte, aştepta cu nerăbdare să se termine actul. Bucuros, s-a repezit la halba de bere tradiţională şi perechea de cremvurşti care se serveau după fiecare act. Nu-şi termină bine de aprins ţigara că iar sunară trompetele cu leitmotivul actului următor. Stravinsky, nevoit să arunce ţigara, începu să se bosumfle. Ascultă şi actul II. Iar o halbă de bere, iar o pereche de cremvurşti, iar trompetele care anunţau motivele actului III. Iar atenţia mărită. Apoi ultimul şi... uf ! FINE ! Stravinsky o zbughi afară, spunîndu-i lui Diaghilev : „Nu mă mai prinzi la maimuţăreala asta cîte zile voi mai avea. Să se termine odată concepţia acestui sacrilegiu al artei ca religie şi al teatrului ca templu." Această poveste însă nu ne-a luat nimic din profunda emoţie de a asculta *Parsifal* dirijat de Furtwängler în montarea lui Titjen, celebrul regizor de la Bayreuth (regizor care nu a îmbrăcat nici pe Gurmemanz în frac, nici pe Kundry în balerină cum a făcut-o Patrice Chéreau, în *Tetralogie* cu ocazia celor o sută de ani de la înfiinţarea teatrului de la Bayreuth) aşa cum izbucnirile lui Stravinsky în diverse împrejurări nu au alterat nimic din recunoaşterea incontestabilă al unui mare răscolitor al secolului XX. Ansermet îşi aduce aminte cum fiind odată la compozitorul Darius Milhaud acasă, unde se afla şi Stravinsky, acesta tuna şi fulgera contra unor instrumentişti care nu cunoşteau — zicea el — solfegiul. Ansermet atunci i-a atras atenţia că în baletul *Noces*, cimbaliştii nu citesc muzica, ci o cîntă din instinct improvizînd aproape întotdeauna. Stravinsky auzind, înlocui imediat pe „non solfegişti" cu patru piane obligate, ca instrumente de percuţie cu sunete determinate. Partiturile lui Stravinsky se pare că erau absolut caligrafiate. Peniţe, truse de chirurg, toate erau puse într-o ordine perfectă. Inventase o ruletă de care se folosea pentru a-şi linia portativele. Exigent, voluntar, tiran la repetiţii, Stravinsky, cum se instala într-un oraş, punea să-i zugrăvească pereţii în culori vii, golea prăvăliile şi anticarii, tocmindu-se la sînge şi obţinînd pînă la urmă tot ce dorea şi la preţul pe care îl vroia. Nimeni nu putea rezista voinţei lui de fier. Interiorul casei era plin de lucruri frumoase şi de bun gust. Soţia era o pictoriţă apreciată, cel de al doilea fiu al lor, Teodor, moştenise de la ea talentul de pictor. Acesta locuia la Geneva ; am avut ocazia să-l cunosc sporadic la o slujbă ce se ţinea în memoria lui Dinu Lipatti de la a cărui moarte se împliniseră atunci 14 ani. Teodor Stravinsky trăia (de necrezut) greu. Stravinsky nu-l ajuta, spunîndu-i că va avea deajuns după moartea lui. Slabă consolare, totuşi se pare că era un tată grijuliu şi îşi iubea copiii, dar pînă la limita materială. Ca editor nu era plăcut să ai de-a face cu Stravinsky, se pare că scotea sufletul pentru drepturile sale de autor.

Am asistat la o conferinţă ţinută de Ansermet despre Manuel de Falla în sala Conservatorului din Geneva în 1967 (în 1968 Ansermet a murit). Îl cunoscuse pe de Falla încă foarte tînăr. De Falla a venit într-o zi la el rugîndu-l să-i faciliteze o întrevedere cu Stravinsky. Dorea să-i arăte baletul *Tricornul* pe care tocmai îl terminase. De Falla, se pare, era un om foarte timid. Ansermet îi transmise lui Stravinsky rugămintea, acesta îi răspunse : „Sigur, mă interesează, vino cu el poimîine la dejun !" De Falla, cu lucrarea subsuoară, aştepta momentul prielnic, dar în tot timpul dejunului şi după masă, Stravinsky nu a vorbit decît de el şi de concepţia lui nouă, de nemulţumirea unei repetiţii cu *Jeu de cartes* etc., încît bietul de Falla a plecat cu lucrarea, trist şi dezamăgit, fără să fi putut spune un cuvînt. Pe Ansermet nu l-a mirat, dar a regretat profund căci avea pentru de Falla o deosebită preţuire. Credem a nu fi o greşală atunci, cînd vorbim de o mare personalitate, a-i arăta şi unele slăbiciuni inerente oricărui muritor.

Stravinsky a devenit cu timpul compozitorul european. A fost influenţat de folclorul ţării sale, dar ca un fin observator al mişcării muzicale, s-a îndepărtat încetul cu încetul de prima sa formă. Totuşi aceasta l-a adus la culmea la care a ajuns. Acel început ce s-a ivit ca o explozie, plin de neprevăzut, de nou, de autentic. Nu epigonii sînt acei ce sădesc pomul roditor, ci acei ce ştiu să culeagă autenticitatea sevei populare şi s-o transforme apoi prin propriile mijloace. Stravinsky, rus prin naştere, deveni cu timpul portretul secolului în care a trăit, îmbogăţind creaţia muzicală cu lucrări ce nu mai pot fi nici uitate, nici vreodată contestate.

Lisette Georgescu

EUTERPE, SAU SIMBOLUL MUZICII LA IRIMESCU
*(Omagiu sculptorului Ion Irimescu, la optzeci de ani)**

Mircea DEAC

Muzica pentru Ion Irimescu este expresia artistică universală, care unește și bucură oamenii. Artistul a manifestat o vocație specială pentru această temă, devenind unic și reprezentativ în sculptura românească prin rezultatele numeroase, diverse și originale :

„Există în activitatea mea două teme care mă pasionează și pe care le reiau periodic, pentru că nu am ajuns încă la o exprimare care să mă mulțumească : Maternitatea și Muzica... Îmi place muzica de bună calitate. ...Îmi place cu deosebire muzica clasică, subtilitatea lui Debussy sau Ravel, romantismul lui Berlioz sau Ceaikovski" (Ion Irimescu. *Sculptura, mărturie vibrantă a sensibilității contemporane. Scînteia,* 8 februarie 1979).

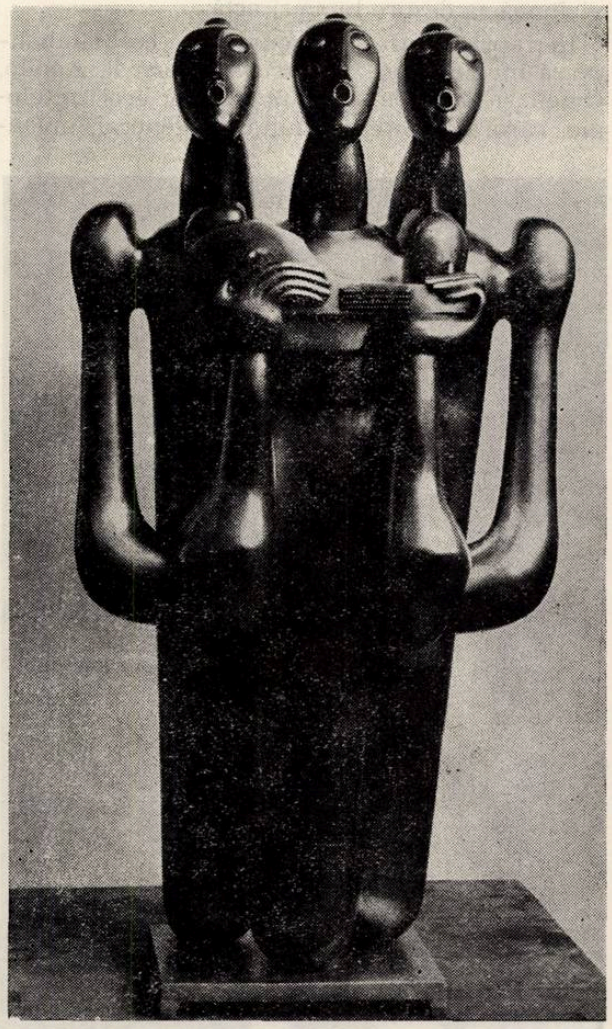
Artistul a creat în sculptura contemporană un adevărat univers al muzicii : portrete și statui de muzicieni, simboluri și alegorii, personificări mitologice și ideatice. De la *Cîntec trist,* un fel de bocitoare cu privirea rugătoare îndreptată spre cer, la *Euterpe,* situată printre ultimele sale lucrări, de la *Enescu,* la *Fata cu harfa,* muzica s-a infiltrat în gîndirea și creația sculptorului ca un lucru esențial al artei și existenței.

Meditația asupra omului, condiției și naturii sale spirituale, grandorii și mizeriei, eminenței și umilinței sale, bucuriei și tristeții, este strînsă și înglobată în aceste forme spațiale, ce sugerează prin gestica personajelor, prin ritmul volumelor și liniilor, prin luciul strălucitor al polisajului bronzului, muzica, sau redau sugestia muzicii. Dar oare ce înțelege artistul prin muzică ?

„Ea constituie pentru mine, spune Irimescu o încîntare spirituală, singura destindere după multe ore de lucru încordat".

Desigur că aceste cuvinte se referă mai mult la ascultarea muzicii decît la redarea ei în sculptură.

Artistul a ajuns la o sinteză a formei sculpturale pe care o consideră că substituie în evidență sentimentul și esența muzicii, concordanța ritmului și starea psihică de incantație. De la asperitățile modelajului reprezentării fizice a unui cor sau unei figuri de muzicieni (Lipatti, Enescu, Zeno Vancea, Rogalski, Cuclin), mimînd, pentru a reda, la un cor de femei prin gurile întredeschise o fază din acțiunea cîntecului, artistul s-a ridicat la înțelegerea plastică a armoniei ansamblului, la flexibilitatea ritmului și serenitatea liniilor ce delimitează volumele și suprafețele în sculptura sa. Disciplina, echilibrul, construcția arhitectonică sînt caracteristice și omonime muzicii cît și sculpturii.



Trio

Aceasta explică absența revoltei confuze și subiective a asimetriei crude, a formelor naturaliste și justifică tendința spre forme pure, geometrice și poetice în frumusețea lor sculpturală, deoarece numai puritatea are sensul duratei eterne. Din asemenea forme respiră un conținut general, o idee ce concretizează optimismul și uniunea spirituală între oameni, armonia și frumusețea ca stare psihică, misterul și pasiunea contemplativă, ce învăluie omul la emiterea sunetelor.

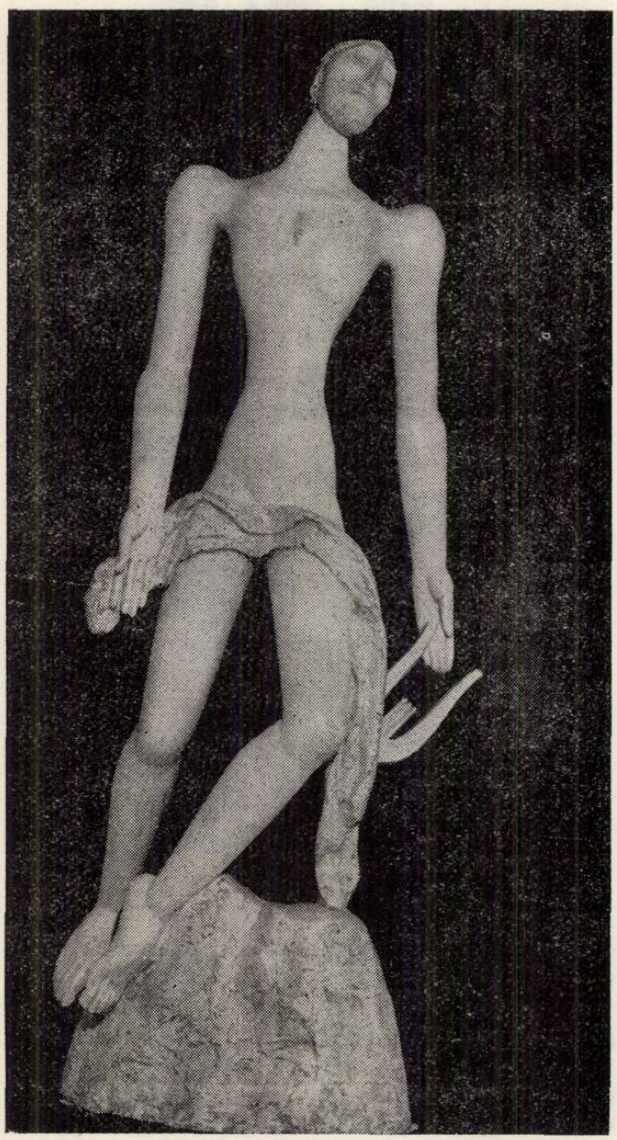
---

* Sculptorul Ion Irimescu s-a născut la 27 februarie 1903 în comuna Preuteşti, județul Suceava.

Irimescu, care este o natură conciliantă, nu vrea să ilustreze brutal şi direct observaţiile sale, el meditează asupra expresiei sculpturale a operelor sale, le trăieşte la nivelul gîndirii şi emoţiei şi atunci cînd devin intense le comunică şi le exteriorizează ca forţe persistente şi perseverenete în ilustrarea, cu finețe şi deplinătate, a unor concluzii ce au sintetizat observaţiile sale.

În final, el obţine caracterul de armonie al formei sculpturale, ce se implică organic în viziunea sa despre lume şi artă.

În reprezentarea personajelor ce simbolizează muzica, Ion Irimescu s-a oprit la Apollo, Orfeu şi Euterpe, de fapt la acei eroi mitologici cărora le este atribuită, în general, inven-



Orfeu

ţia muzicii. Şi, nu ne miră, cum în continua aprofundare a expresiei sculpturale a volumului ce simbolizează muzica, sculptorul devine pitagorician, avînd să considere muzica o armonie a ritmului în concordanţă cu armonia universului, căreia îi acordă o plenitudine inteligibilă şi sensibilă prin personificarea ei într-o fiinţă umană — eroii mitologici sau cel mai des o fată cîntînd din liră — stilizînd şi ritmînd volumele, obţinînd raporturi geometrice pitagoreice între goluri şi plinuri, între cercuri şi linii. A fost un drum lung pentru a ajunge la această echivalenţă a armoniei dintre muzică şi sculptură cu armonia universală. La început artistul era preocupat de sensul realist şi social al muzicii reprezentînd imagini concrete, idilice, narative, apropiate mai mult sculpturii expresioniste germane reproducînd prin grimase şi gesturi fizice tema muzicii, aşa cum observăm în lucrări ca *Pastorala, Cor, Concert, Cîntăreţi,* ce înfăţişează grupuri de cîntăreţi, urmărind mai mult semnificaţiile sociale pe care le reprezintă muzica şi rolul mediator pe care-l are în lărgirea comunicării şi uniunii între oameni. Apoi, artistul a părăsit această temă şi, prin reprezentarea eroilor mitologiei, ajunge la sensul universal al ritmului şi armoniei. *Euterpe* este de fapt generalizarea şi abstractizarea împinse la limtele renunţării posibile, de către artist, la reprezentarea exactă a figurii umane.. Ca şi la celelalte sculpturi intitulate *Muzica, Orga, Elegie, Cîntarea României, Nostalgie,* înfăţişînd o fată sau două cîntînd la un instrument — la liră, citeră, chitară, mandolină şi mai rar la vioară — *Euterpe* ţine în braţe lira. Lira este un instrument portabil, fiică a harpei şi soră cu citera, uşor transportabilă. Cu finețe modelată ea a permis artistului un joc inventiv al liniilor, golurilor şi volumelor.

Harpa, ca şi lira, are semnificaţii de legendă. Zeii sau mesagerii lor cîntau din harpă „lumea somnului" pentru a adormi irezistibil pe cei ce-i ascultau. Harpa, ca şi lira, mai avea sensul legării pămîntului de cer. Folosirea ei de eătre artist, în a doua perioadă a preocupării sale pentru ilustrarea temei muzicii, ne îndreptăţeşte să considerăm că artistul are, în această a doua perioadă, o înţelegere superioară asupra armoniei ca pătrundere a spiritului uman în armonia universului. Aceste instrumente au fost la toate popoarele simbolurile legării omului de univers. Eroii din Eddas voiau să fie arşi cu o harpă pentru a fi conduşi de sunetele sale spre o altă lume.

Dar cum ar fi fost plastic posibil ca artistul să sculpteze un instrument atît de mare ? Sculptorul a fost preocupat de această problemă. O demonstrează lucrarea intitulată *Harpa.* Ea ne arată şi procesul său de stilizare şi generalizare a formei sculpturale pentru a ajunge la esenţa temei, la semnificaţia ei. Artistul înlătură total instrumentul, lăsînd numai gestica mîinii cu degetele întinse orizontal, sugerînd atingerea coardelor. Capul este şi el aplecat, tot orizontal, paralel cu degetele palmei într-o cufundare sau sublimă ascultare a unui acord muzical. Restul trupului, braţul şi antebraţul

lipit pe verticală de capul redus la maximum ca formă, pare a sugera materialitatea instrumentului. Înlăturarea instrumentului o aflăm și la alte lucrări : *Orga I* sau *Orga II*. Nu este acesta un proces creator în căutarea esenței spirituale într-o formă sculpturală pură, aproape abstractă, care-l leagă pe artist de înaintașul său *Brîncuși ?* Nu este aceasta o aspirație spre modern prin permanentizarea, în artă, a figurii umane ? !

Atunci cînd artistul introduce un instrument preferă, cel mai des, lira sau citera. Numai în două sculpturi artistul încearcă „actualizarea" prin sugerarea mandolinei și a viorii. Dar și atunci cînd pentru statuia monumentală, *Cîntarea României,* ce concretizează marele festival național, o alegorie de mare forță expresivă, artistul folosește tot o liră, tînăra femeie drapată simbolizînd „România", o ține, ca un simbol, pe umăr. Nu întîmplător artistul a introdus în creația sa lira. In lumea terestră, așa cum o concepe și artistul, lira reprezintă aspirația spirituală figurată de vibrațiile coardelor. În același timp, dinamismul armonios și echilibrat al sunetelor pe care le scoate lira simbolizează măiestria de sine și personalitatea. Sigur că putem merge mai departe cu analiza, deoarece sunetul pe care-l scoate harpa, lira sau citera are la originea lui, prin faptul că emite armonia, o legătură cu universul fiindcă muzica ar fi produsul cosmosului, ca efect al vibrațiilor ritmice ale sunetului primordial. Asemenea sensuri și îndeosebi cele atribuite harpei, lirei sau citerei au avut probabil pentru artist o mare valoare spirituală deoarece el a reprezentat-o pe *Euterpe* — nu cum este înfățișată la Muzeul Capitoliu din Roma ținînd în mîna stîngă un flaut, atributul ei principal, și purtînd o coroană de flori pe cap — ci avînd în mîini, extrem de stilizate, o liră. Euterpe prezida serbările grecești și acompania cortegiul lui Dionysos. Artistul a îmbinat, în lucrarea sa, sensul poeziei lirice pe care Euterpe îl avea atunci cînd era plasată în cortegiul lui Apollo. Tema Euterpei — fata cu liră sau citeră — este frecventă în diverse variante, în creația lui Ion Irimescu. Asociată lui Orfeu, lira devine și simbolul poeziei. Preocupat mai mult de expresia plastică a compoziției în care se integrează lira, artistul acordă mai puțină atenție numărului de coarde, de obicei trei sau patru, și nu șapte, cum prevedea legenda pentru a corespunde celor șapte planete. Am merge prea departe să ne gîndim că artistul, alegînd patru coarde așa cum apare în *Muzica I, Muzica II, Elegie I* ș.a., a apelat la semnificația nașterii celor patru anotimpuri și prin armonioasa lor alcătuire să reprezinte acordul perfect al lumii.

În realitate, lucrările sculptorului cu această temă reflectă imaginea poetică și muzicală pe care i-o inspiră lira în mîna unei tinere fete :

„Luați model pe cîntărețul de citeră : citera este inima, coardele sînt simțurile, cîntărețul — inteligența și arcușul — amintirea zeului" (Caliste II Xanthopoulos).

Exemplul creațiilor lui Paciurea și Brâncuși poate avea și el un rol caracterizant în preocupările lui Ion Irimescu cu privire la concepția asupra destinului uman asociat sursclor mitologice, miturilor și legendelor. Astfel, nu ne mai surprinde a-l vedea pe artist reluînd teme ca *Euterpe, Apollo, Moise, Făt-Frumos, Pegas, Centaureasa, Sapho, Icar, Orfeu, Leda, Sf. Ioan Botezătorul, Moise, Sf. Gheorghe* ș.a.

Paciurea și Brâncuși și nu numai ei în primele decade ale secolului nostru, Bourdelle în Franța, Ion Jalea, Medrea, Baraschi, Boris Caragea, Mac Constantinescu în România, au insistat asupra exprimării mai profunde și în mod original a esenței eroilor mitici și legendari ai mitologiei. Am putea asocia acestei atmosfere spiritualizate de iluminările mitologiei și originea moldoveană a sculptorului Ion Irimescu, născut în acele locuri cu tradiții și credințe foarte apropiate celor mitologice. Mitologia i-a dat artistului o anume capacitate și libertate a imaginației și experimentării formelor sculpturale.

Să recapitulăm temele lui Paciurea : *Pan, Himerele văzduhului, apei și pămîntului.*

Deși artistul acceptă să se adape nestingherit la sursele tradiției valabile oricărui artist — le-a preferat pe acelea cu semnificații eterne : muzica și lirismul la *Euterpe ;* poezia, geniul artistic, idealul tinereții, al frumuseții și progresului la *Apollo ;* poezia legendelor la *Orfeu,* pe care însă îl concepe într-o stare de sacrificiu, de transă, de profundă interiorizare, pe o diagonală avînd lira căzută la picior, simbolizînd sugestiv „drama" sau „melancolia" ; în *Sapho* artistul sugerează un imn adresat frumuseții ; în *Moise,* reluat în mai multe variante, morala legislatoare. Această lucrare se apropie de expresionism prin dinamismul ei și încordarea, pînă la grimasa puternic, întipărită pe față, ca și în *Sf. Ioan Botezătorul.* În *Pegas* artistul sugerează insipirația poetică eliberatoare, care în lucrarea *Sf. Gheorghe* va fi voința eliberatoare. Ferocitatea, forța animalică, fabuloasă, aparținînd miturilor, va fi întruchipată de *Centauri ;* dorința eliberării și a zborului, la *Icar ;* trădarea și reprobarea la *Cain,* dragostea și pulsiunile umane în *Leda.*

Apollo, în legendele mitice ale Iliadei, ca și în sculpturile polizate în bronz auriu la Ion Irimescu, strălucește ca un zeu solar, un zeu al luminii, chiar dacă la origine el era un simbol lunar. Apollo este imaginat de sculptor ca reprezentînd echilibrul și armonia dorințelor fără să suprime cu totul pulsiunile umane. În legende, Apollo traversează cerul pe un car strălucitor ; Ion Irimescu elimină carul și-l imaginează aerian în picioare pe

Pegas, tînăr, frumos, înţelept, un adevărat zeu, simbol al victoriei asupra violenţei, al stăpînirii de sine, al entuziasmului şi avîntului. Asocierea cu Pegasul ridicat pe două picioare îi dă un şi mai mare avînt, alături de alianţa cu pasiunea şi raţiunea. Toate forţele vieţii se conjugă în figura sa pentru a sugera şi mai convingător echilibrul pe culmile avîntului. În compoziţia lui Irimescu *Pegasul* nu mai este un cal de călărie, ci un erou el însuşi. Lucrarea este intitulată, în acest sens, *Pegas şi Apollo*. Calul înaripat, ca în legendele greceşti, simbolizează fecunditatea şi elevaţia. Apollo se află situat între aripile Pegasului, ţinînd în mînă lira, părînd a fi luat în zbor de acesta, cei doi împreună dînd un şi mai mare asalt dorinţelor şi pasiunilor. Imaginat de artist, sensul calului înaripat, care reprezintă imaginaţia creatoare şi calităţile spirituale şi sublime ce-l ridică pe Apollo la cer, apare în lucrarea sa într-o deplină realizare plastică. Compoziţia are la bază un soclu cu un gol oval, simbolizînd sau sugerînd centrul lumii, pămîntul, pe care se ridică, sau de pe care se desprinde, nărăvaşul cal cu Apollo în spinare.

Ideea de înălţare, de avînt şi biruinţă i-a permis într-o lucrare asemănătoare, înfăţişarea *Victoriei*. Aici, în loc de liră, pe calul învolburat în avînt, Apollo, care s-a transformat într-o femeie, ţine în mînă o spadă. Cal, om şi muzică apar la sculptor şi în lucrarea reprezentînd *Centaureasa cîntînd din nai* sau *Centaureasă*. Centauresele erau femeile monştrilor mitologiei greceşti, al căror cap şi bust aparţin oamenilor dar restul corpului cailor. Sculptorul a făcut unele licenţe de la reprezentările mitologice introducînd braţele ce ţin naiul din care cîntă. Naiul este strîns legat de centauri prin aceea că reprezintă simbolul pădurilor şi munţilor. În silueta centauresei, ridicată calm cu picioarele frînte ale părţii posterioare ale calului, avînd bustul aplecat în diagonală şi în sens contrar faţă de trupul calului, sesizăm un aer de tristeţe şi melancolie, ce respiră întreaga lucrare, în această dublă întruchipare umană şi bestiară, sugerîndu-ne totodată o luptă interioară exprimată prin cîntec.

> „Sensibil portretist sau riguros constructor de monumente, artistul nu şi-a refuzat, ba dimpotrivă, incursiunile în legendă, în mitologie sau în lumea de vis, construind de fiecare dată imagini în care se rosteşte plenar ştiinţa volumelor, subtilitatea ritmurilor, tandra mîngîiere a suprafeţelor" (Vasile Drăguţ. *Ion Irimescu. Arta* nr. 12/1981).

Alături de expresivitatea suprafeţei sculpturilor, desăvîrşită prin polisaj, Ion Irimescu acordă o atenţie specială expresiei mîinilor şi gestului vibrant al degetelor, al mîinilor care ating lin coardele lirei, al mîinilor ce mîngîie copilul ţinut în braţele mamei şi să nu ne mire că artistul le elimină la celelalte lucrări, preferîndu-le numai cînd ele pot sugera o emoţie în deplinătatea ei, atunci cînd obţine un limbaj acordat îndeosebi temei muzicii, cînd se concentrează pe coardele instrumentului şi indică ritmul ca în statuia lui *George Enescu* sau în bustul lui *Antonin Ciolan*.

În creaţia atît de diversă şi complexă a maestrului Ion Irimescu, în care muzica a ocupat un loc central există o lucrare, care pare a le rezuma pe toate cele amintite pînă acum. Ne referim la relieful plat cu un desen săpat adînc, intitulat : *„Poezie, iubire, muzică"*, datînd din 1979, şi reprezentînd în trei etaje suprapuse, poezia : o femeie cu o carte deschisă ; dragostea, o pereche de tineri îndrăgostiţi şi muzica, o cîntăreaţă cu liră. Lucrarea trădează pe artistul romantic şi, în acelaşi timp, adînc preocupat de a sculpta genurile artei înrudite cu aspiraţia spre universal a muzicii, pe care atît de sugestiv şi deplin o sugerează *Euterpe*, simbolul armoniei şi al talentului sculptorului Irimescu.

ANIVERSĂRI

Există întîmplări ce nu se pot uita niciodată. La trei dintre acestea, cu puține zile în urmă, a asistat și semnatarul rîndurilor de față, împreună cu alți cîțiva colegi ai săi.

Craiova, joi 9 decembrie 1982. În sala Filarmonicii „Oltenia" se aniversează zece ani de la înființarea Corului Facultății de medicină. Un cor de aproape o sută de tineri își face apariția pe scenă, alături de doctorul Valentin Cîrlig, dirijorul lor. Ni se prezintă un veritabil concert de o oră și jumătate, ceea ce rar se poate întîmpla unui cor de amatori. Aflăm că selecționarea elementelor se face nu numai după criterii artistice, ci și după cele ale rezultatelor la învățătură, nici un student neputînd fi admis în cor, fără o anumită medie la studii, media generală pe întregul ansamblu fiind 9.24.

În concert ni se prezintă un repertoriu bogat și variat, în prima parte muzică din Renaștere, în partea a doua muzică românească, în general a marilor noștri clasici, prea puține lucrări contemporane. Și, cu toate că interpretarea lucrărilor ar mai putea primi unele îmbunătățiri, se poate totuși deduce că în sînul acestui frumos ansamblu se face o educație artistică demnă de a fi luată drept model.

Prezența corului în scenă este aceea a unor oameni foarte siguri pe ceea ce au de realizat, plini de încredere în cel ce-i conduce.

O sală arhiplină a răsplătit cu puternice aplauze munca entuziastă a tinerilor coriști.

Mai presus de toate acestea nu se poate trece cu vederea un fapt de care ar trebui să țină seama și alții, acela că în sală se aflau rectorul Universității, decanul și prodecanul Facultății de medicină.

Chizătău, 10 decembrie. *Corul plugarilor*, cum a fost numit la începuturile lui cel mai vechi cor țărănesc din țara noastră, a împlinit venerabila vîrstă de 125 de ani. Se pare însă că un document recent descoperit îl va face cu vreo 15 ani mai în vîrstă.

În satul Chizătău a fost o sărbătoare mare, la fel de mare ca acum 25 de ani, cînd corul împlinea 100 ani ; sărbătoarea la care eram și eu prezent, atunci ca și acum. Spațioasa sală a Căminului cultural era plină pînă la refuz. Aproape că nu se mai putea sta nici în picioare. Persoane oficiale, locale și venite din Timișoara, din Lugoj și din București au luat loc pe scenă, pentru ca momentul să capete mai multă solemnitate. S-au ținut cuvîntări emoționante, după care a intrat în scenă corul sărbătorit, în splendidele costume ate locului. Alte 11 formații corale și o fanfară, venite de prin toate colțurile țării, i-au omagiat prin cîntece și urări de „Mulți ani trăiască" pe coriștii din Chizătău. Este greu de spus cîtă bucurie și mai cu seamă cîtă mîndrie am simțit în sufletul meu, atît de dăruit activității corale de amatori.

Seara la orele 21 impresionanta sărbătoare a luat sfîrșit.

Lugoj, 11—12 decembrie. „Festivalul coral interjudețean *Ion Vidu*, ediția a VI-a" care s-a desfășurat în frumoasa sală a Casei de cultură a sindicatelor, împodobită festiv, ca de obicei. S-au prezentat 25 formații corale și trebuie arătate cu admirație eforturile depuse de organizatori, pentru asigurarea găzduirii a peste 1 500 de coriști. Sala a fost în permanență arhiplină, și nu mai vorbesc de gala laureaților, la care cîteva sute de oameni, ne mai avînd loc pe scaune, stăteau în picioare lîngă pereții laterali ai sălii.

Prezența permanentă a tovarășului Constantin Potîngă, secretarul cu propaganda al județului Timiș, precum și a tovarășei Augusta Anca, președinta Comitetului județean de cultură și educație socialistă și a tovarășului secretar al Comitetului de partid al orașului a dat mult fast festivalului, încredere și curaj formațiilor participante.

Multe formații s-au distins în acest festival, formații care de altfel au și fost laureate. Dar, dintre acestea, unele au creat puternice emoții artistice și trebuie să le citez, în ordinea apariției lor în scenă : Corala „Sabin Drăgoi" din Timișoara, dirijor Diodor Nicoară ; „Cîntarea României" din Tîrgoviște, dirijor Gheorghe Dimancea ; Corul „Moisei" din jud. Maramureș, dirijor Nastasia Mihalca, cu piesa Balada lui Tomoioagă ; Corala Facultății de medicină din Craiova, dirijor Valentin Cîrlig ; „Appassionata" din Bistrița, dirijor Francisc Mureșan ; Corul „George Enescu" din Botoșani, dirijor Gheorghe Cojocaru ; Corul din Chizătău, dirijor Diodor Nicoară ; „Camerata Felix" din Oradea, dirijor Avram Geoldeș ; Corul din Putna, jud. Suceava, dirijor Radu Paladi ; Corul din Reșița, dirijor Adrian Micșa ; Corul „Ion Vidu" din Lugoj, dirijor Remus Tașcău.

În puține cuvinte, Festivalul coral de la Lugoj a fost unul din cele mai reușite printre cele la care am mai participat. Repertoriul a evoluat simțitor, deși ar mai trebui împrospătat. Interpretări de ținută au ridicat nivelul artistic al festivalului, cred însă că ar trebui revizuite regulamentele acestor festivaluri corale.

În numele juriului pe care l-am prezidat, aduc felicitări și mulțumiri atît organizatorilor, cît și formațiilor participante.

Dumitru D. BOTEZ

Un concert semnificativ la Dej

În această perioadă, bogată în evenimente social-politice, manifestările artistice care se desfăşoară în întreaga ţară dovedesc — încă odată, încă şi mai bine subliniat — că Festivalul naţional „Cîntarea României" constituie un cadru profund generos de cuprindere a tot ceea ce simţim cu toţii nevoia de a exprima — gîndurile, sentimentele, idealurile noastre. Fiecare ediţie a Festivalului prilejuieşte apariţia a noi şi noi forme de asemenea manifestări.

Am avut ocazia să înţelegem încă odată acest adevăr, care devine tot mai pregnant, cu ocazia unui concert ce a avut loc nu de mult la Dej. Aci, în ultima zi a lunii noiembrie 1982, s-a desfăşurat, la Casa de Cultură a Municipiului, un concert alcătuit exclusiv din lucrările compozitorului Mihai Moldovan. Dejul este oraşul în care importantul artist s-a născut — şi trebuie aplaudată iniţiativa care îi cinsteşte pe cei ce au organizat, ireproşabil, acţiunea de a oferi prilejul localnicilor să se întîlnească cu muzica unui fiu plecat de pe meleagurile lor spre a deveni un nume de primă mărime în cultura evului nostru contemporan.

A fost un concert ieşit din comun. Personalitatea şi opera lui Mihai Moldovan — operă de adîncă vibraţie ideatică şi avîndu-şi rădăcinile în adîncurile pure şi adevărul artistic al folclorului, o artă în care muzica populară apare puternic trasfigurată, în esenţe tari, generalizatoare — personalitatea şi opera compozitorului, deci, au fost evocate nu printr-o obişnuită conferinţă urmată de un program, obişnuit de asemenea. La Dej a avut loc un fel de cenaclu, o întîlnire a unui numeros grup de artişti cu un public alcătuit din cîteva sute de locuitori ai oraşului, oameni ai muncii din localitate, din satele apropiate, ţărani coborîţi de sub culmile Ţibleşului, din satul părinţilor şi bunicilor compozitorului, de acolo de unde acesta îşi avea obîrşia, ţărani care în minunatul lor port maramureşan reprezentau, direct parcă, poporul din mijlocul căruia Mihai Moldovan s-a născut şi pe care l-a cîntat. A fost, la Dej, o întîlnire a tuturor acestora, a muzicienilor (compozitori, muzicologi, interpreţi) veniţi special din ţară, de la Cluj-Napoca, de la Bucureşti, dirijori ai unor ansambluri şi formaţii de amatori, profesori de şcoală şi licee din partea locului, profesori universitari, de la Conservatorul din Cluj Napoca, etnomuzicologi. Nu, la Dej nu a avut loc un concert ci o întîlnire populară în cadrul căreia, timp de aproape trei ore personalitatea şi opera lui Mihai Moldovan au fost evocate într-o atmosferă de imensă vibraţie prin sensibile cuvinte rostite de numeroşi participanţi, prin versuri — şi, bineînţeles prin muzica artistului. Au fost transmise mesaje de salut din partea unor mari oameni de cultură — compozitorul Sigismund Toduţă, poetul Ioan Alexandru. Printre care cei ce au luat cuvîntul au fost muzicologul Romeo Ghircoiaşiu şi compozitorul Conel Ţăranu.

Şi-au dat concursul la marea reuşită a concertului mezzosoprana Adina Iuraşcu de la Opera Română din Bucureşti, baritonul Ion Budoiu din Cluj-Napoca, flautistul Gavril Costea de la Filarmonica din acelaşi oraş, Cvartetul „Pro Camera", formaţiile „Concordia" din Bucureşti şi „Ars Nova" din Cluj-Napoca, actori din cele două oraşe.

La Dej, în seara zilei de 30 noiembrie, evocarea lui Mihai Moldovan a prilejuit evocarea unor mari personalităţi ale culturii româneşti a prilejuit readucerea aminte a unor pagini de istorie a neamului nostru, din vremi îndepărtate, pînă în zilele evului nostru socialist.

Sutele de participanţi la manifestare, români, maghiari, au vizitat apoi cu sporit interes o mică dar extrem de consistentă expoziţie care oglindea — prin afişe, programe, partituri, discuri — elanul de viaţă şi — *mai ales* — de creaţie al lui Mihai Moldovan, fiul Dejului cel care (cum spunea inspirat unul dintre oratori) a fost un compozitor transilvănean cu nume de domn valah şi de ţăran de pe melagurile lui Ştefan.

Theodor DRĂGULESCU

PRIME AUDIŢII

În colaborare cu Uniunea compozitorilor, Filarmonica „George Enescu" a organizat la 20 decembrie '82 un concert de prime audiţii camerale de muzică românească.

Programul a cuprins pagini din creaţia unor maeştri consacraţi : Zeno Vancea, Liviu Comes, Dumitru Capoianu.

Trio-ul pentru vioară, violă şi violoncel de Zeno Vancea dezvoltă aceeaşi lume modal-cromatică de tip neoclasic caracteristică autorului. Am apreciat evoluţia celor trei interpreţi, Valentin Crişan, Eugen Popescu-Doreanu şi Adrian Beleneşi care s-au achitat cu strălucire de dificila sarcină de a se strecura prin meandrele unei muzici în general monocrome cu rare momente de iluminare spre a-i da un sens legitim. Mai cu seamă ne amintim de celebrul dicton al marelui Enescu care spunea elevilor săi că „nu există muzică proastă ci numai interpreţi slabi", care de altfel s-a fost cu precădere împlinit, spre marele merit — întru totul pozitiv — al celor trei tineri muzicieni.

Trio-ul pentru oboi, clarinet şi fagot de Liviu Comes în distinsa interpretare a lui Eugen Glăvan, Valeriu Bărbuceanu şi Miltiade Nenoiu — artişti de notorietate în muzica de cameră românească — ne-a apărut ca o lucrare de fină scriitură polifonică presărată cu momente de umor de cea mai bună calitate. Remarcam măiestria tratării instrumentale şi buna ştiinţă a meşteşugului componistic care — ca şi în precedenta lucrare — vădesc o îndelungată experienţă a autorilor manifestată pe toate planurile artei muzicale : compoziţie, muzicologie, pedagogie. Dar trio-ul de Liviu Comes îşi păstrează nealterată o anume prospeţime ingenuă, semn al unei autentice primăveri...

Arcuri, trio pentru violă, violoncel şi pian de Dumitru Capoianu încearcă şi reuşeşte cu succes să impună o componenţă mai puţin abordată de formaţie de gen şi, într-o anumită măsură, să eludeze injustiţia istoriei muzicii faţă de unul dintre cele mai caracteristice instrumente de coarde : *viola*. Desigur,

în mîinile lui Ştefan Gheorghiu acest instrument primeşte toate valenţele tehnice ale viorii plus gravitatea şi nobleţea registrului lipsă. Împreună cu Iosif Calef la violoncel şi Adrian Tomescu la pian muzica s-a împlinit cu autoritate. Deşi concepută în trei părţi, lucrarea ne apare mai degrabă ca o succesiune de secvenţe amintind de decupajele cinematografice (în sensul cel mai „pur" muzical). Aceeaşi anterioară şi bogată experienţă a autorului cu amprentă „de neuitat"...

Ar fi poate de dorit ca acest ciclu de concerte de prime audiţii româneşti să ne re-prezinte per concert (ca în primii buni ani ai iniţierii sale în viaţa muzicală a Capitalei) creaţii noi ale *generaţiilor* de compozitori, de la venerabilii noştri maeştri consacraţi, la cei mai tineri. Talentul şi personalitatea sînt daruri absolut individuale şi este interesant a le cunoaşte ca atare ; dar şi mai interesantă ne pare *vocea* particulară a unei generaţii, mentalitatea comună, (dacă este), disimilaritatea (comună) şi multe altele ce definesc plastic fronturile creaţiei muzicale româneşti. A le contopi înseamnă a le şi *diluа* totodată şi nu este bine : mai întîi ar trebui să le diferenţiem şi să le definim cu mai multă claritate adică, să le cunoaştem şi apoi să le amestecăm.

N. B.

O nouă operă de Gh. Dumitrescu: „Marea iubire"

Există undeva, în tabloul al treilea din actul al doilea al noii opere de Gh. Dumitrescu, un monolog al savantului Rafael, în care eroul se întreabă : „Ce-i soarta ? Ce-i viaţa ? Ce-i moartea ?" Acest tablou, precum şi al şaselea tablou din actul al patrulea, tot un monolog al lui Rafael, în care „M a r e a i u b i r e" este declarată steag al vieţii, al înţelegerii între oameni, constituie axa operei pe care Gheorghe Dumitrescu a dorit-o un vehement semnal de alarmă pentru stăvilirea tuturor forţelor răului, a tuturor celor care, ca nişte stafii venite pe negîndite şi nedorite, vor să radă planeta de viaţă omenească. Compozitorul, care şi-a alcătuit singur libretul, a imaginat chiar, la sfîrşitul actului al doilea, un cataclism pustiitor, care nimiceşte totul. După seria de opere şi oratorii, începută acum 30 de ani, dedicate istoriei poporului nostru, reuşeşte să ne dea o partitură plină de conţinut, neocolind tradiţia Gh. Dumitrescu ci înglobînd-o. Dansurile din *Serbarea apelor*, în actul al doilea, şi *Baletul demonilor* din actul al treilea, aşezate în momente care fie că pregătesc cataclismul (constituind o anacruză a lui), fie că urmează acestuia, reaşezînd lucrurile pe linia firească, ne amintesc, parcă cel mai mult, un filon drag compozitorului, diatonic prin excelenţă, uneori mişcîndu-se în metrică compusă, muzică accesibilă, deosebit de apreciată. Este interesant că izvorul dezlănţuirilor muzicale, arhitectura întregului edificiu este bazată pe un fir melodic pur, rafinat, încredinţat corului de copii, intitulat *Cîntecul speranţei.*

În epilogul lucrării, *Obeliscul*, este imaginată gloria pe care oamenii o închină eroului, care a reuşit să schimbe planurile lui Lucifer, conducătorul forţelor răului, transformînd acţiunile lor dăunătoare în neputinţă. Motivele conducătoare investesc copilăria, nemărginirea, cercetarea, fiinţa mamei, dragostea şi multe alte gînduri fundamentale, cu expresii corespunzătoare, care, la rîndul lor, sînt legate unele de altele prin relaţii muzicale, intervalice, armonice, orchestrale interesante.

La prima audiţie a lucrării, realizată în Studioul de concerte Radio, am rămas cu o impresie puternică şi poate că aceste rînduri sînt ecoul acestui fapt. Noua operă a lui Gheorghe Dumitrescu confirmă pe deplin motivaţia elaborării, declaraţia compozitorului înscrisă în caietul program al concertului : „Creatorii de artă din toată lumea trebuie să-şi dea mîna, la fel ca şi savanţii şi oamenii de ştiinţă, pentru a contribui la lupta pentru pace, binele şi fericirea oamenilor. Aceste imperative, cele mai categorice ale lumii noastre, m-au decis să creez opera *Marea iubire*, cu speranţa de a contribui prin arta mea — pe care am pus-o întotdeauna în slujba binelui şi adevărului — la lupta titanică ce se desfăşoară pe plan mondial pentru salvgardarea păcii, a civilizaţiei, a vieţii — bunul cel mai de preţ al omenirii".

În rolul savantului Rafael, baritonul David Ohanesian s-a făcut ecoul frămîntărilor filozofice, întîi de toate, cu care compozitorul şi-a investit eroul. Dramatic, luminînd imnic cele mai poetice declaraţii, înzestratul nostru interpret, Oedip-ul fără egal, şi-a confirmat şi cu această ocazie calităţile deosebite. Lui i s-au alăturat soliştii Pompei Hărăşteanu, Florin Diaconescu, Adina Iuraşcu, Elena Grigorescu, C. Ene, I. Stoian, D. Zancu, C. Herca, I. Truţia, V. Bujor şi H. Tigoiu, care, fiecare în parte, cu strălucire aş spune, a contribuit la punerea în pagină interpretativă a noii lucrări.

Corul Radiodifuziunii, condus cu deosebit talent de Aurel Grigoraş şi Corul de copii Radio, care redevine, în mîna Eugeniei Văcărescu Necula, o formaţie de elită, au adus de asemenea contribuţii notabile, impresionante. Întreaga desfăşurare de forţe a fost coordonată inteligent, artistic, cu un acut simţ al cultivării valorilor originale naţionale celor mai noi, de către dirijorul Carol Litvin.

Anton DOGARU

Annerose Schmidt

După spectaculoasa apariţie, pe scena Festivalului „George Enescu" din 1981, a pianistei Annerose Schmidt, alături de Filarmonica din Dresda, în *„Imperialul"* beethovenian, dar mai ales în *Concertul nr. 3 în Do major* de Prokofiev, am aşteptat ocazia unei reîntîlniri, de preferinţă în cadrul unui recital, pentru mai precisa cristalizare a impresiilor. Mai repede decît credeam, ocazia aceasta s-a prezentat, odată cu recitalul Beethoven-Rahmaniov-Schu-

mann susținut de Annerose Schmidt la sala Ateneului.

De la început, în *Sonata nr. 32 în do minor op. 111* de Beethoven, s-a făcut remarcată rigoarea deplină a stilului pianistei, atît în prima parte — parcursă într-o manieră dură, voluntară, într-adevăr *appassionato* potrivit indicației —, cît și în variațiunile *Arietei*, în care nu s-a lăsat antrenată de ornamentațiile textului spre niciun fel de exces. Un lirism interior a impregnat întreaga execuție, de la înfruntarea prometeică din *Allegro* pînă la sublima elevație a părții secunde. Următoarea lucrare a programului, *Sonata nr. 1 în re minor op. 28* de Rahmaninov, a reprezentat o veritabilă noutate pentru public, interpretarea ei în recitaluri și chiar pe discuri constituind o raritate. Compusă în 1907, cu șase ani înaintea celei de-a doua Sonate pentru pian, la fel de puțin cîntată, lucrarea este dominată de contraste violente, cu folosirea celor mai mari dificultăți pianistice imaginabile, inclusiv șiruri de octave în mare viteză, salturi bruște, mîini încrucișate etc. Se recunoaște aci din plin că Serghei Rahmaninov a adaptat sonata tehnicii sale pianistice proprii, de o uimitoare perfecțiune și varietate. Acest stil rahmaninovian specific a găsit în Annerose Schmidt o interpretă pe măsură, capabilă să rezolve cu aparența lipsei totale de efort cele mai complexe probleme tehnice. Aceeași virtuozitate suverană, deși uneori ostentativă, am regăsit-o și în ultima piesă a programului, suita *Carnaval op. 9* de Schumann, un caleidoscop sonor de miniaturi dansante, în care defilează măștile personajelor imaginate de compozitor, în frunte cu înflăcăratul Florestan și visătorul Eusebius. Numai că, pentru a reda această viziune carnavalescă nu este suficient să fii virtuoz, trebuie să fii și poet. Or, în interpretarea Annerosei Schmidt predomină Florestan în dauna lui Eusebius.

După un asemenea recital, desfășurat sub semnul predominant al vitalității și virtuozității debordante, cum avea să se acomodeze Annerose Schmidt cu stilul concertului de Mozart anunțat pentru ziua următoare ? Deși era vorba de un univers sonor total diferit, exista un argument care pleda în favoarea unui răspuns pozitiv : prezența, în discografia artistei, a integralei concertelor de pian de Mozart, înregistrate cu Filarmonica din Dresda sub conducerea lui Kurt Masur.

Răspunsul, în seara concertului simfonic al Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Mircea Basarab, a fost într-adevăr pozitiv. Ca solistă în *Concertul nr. 17 în Sol major KV 453*, Annerose Schmidt s-a dovedit adepta unui stil mozartian luminos și pur, desfășurat într-un tempo viu, dar precis controlat și rezistînd tentației virtuozității. Sub degetele ei, fraza respira natural, fără artificii sau manierisme, într-un discurs muzical precis nuanțat cu o mare bogăție de paliere expresive, inclusiv în inspiratul *Andante*, în care a știut să participe cu o elocință sobră, reținută. Annerose Schmidt s-a dovedit a fi nu numai o strălucită tehniciană a pianului, ci și o autentică mozartiană.

În deschiderea programului, am reascultat cu interes o lucrare mai veche a lui Ștefan Zorzor, *Muzica festivă*, compusă în 1966 și prezentată în primă audiție în același an de către Iosif Conta la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Scrisă pentru un ansamblu de coarde și o bogată percuție, în jurul cărora se află amplasate trei mici coruri de alămuri, piesa exploatează efectul stereofonic al semnalelor lansate de către cele trei grupuri „concertino" alternativ cu interludiile cantabile ale coardelor sau cu focurile de artificii ale percuției. La 16 ani după compunerea ei, *Muzica festivă* sună la fel de proaspătă, de modernă, vădind continuitatea preocupărilor lui Ștefan Zorzor în direcția explorării cu ingeniozitate a valențelor expresive oferite de diferitele combinații timbrale ale instrumentelor orchestrei simfonice. Evidențiind caracterul solemn și luminos al intervențiilor grupurilor de alămuri, Mircea Basarab a valorificat din plin natura festivă a acestei muzici.

Mihai Brediceanu—Gaëtane Prouvost

Pentru ultimul concert simfonic al Filarmonicii „George Enescu" pe anul 1982, Mihai Brediceanu a alcătuit un program axat în jurul muzicii din baroc pînă la clasicismul timpuriu. A apelat în acest scop la o formație de tip cameral, nedepășind 20 de instrumente de coarde, plus suflătorii în funcție de cerințele partiturilor respective.

În acest program s-a încadrat perfect și *Concerto grosso* de Filip Lazăr, o lucrare scrisă în 1927, dar inspirată — după cum o indică de altfel și titlul — din universul de forme și sonorități ale barocului (în special din Händel), chiar dacă pe alocuri se fac simțite aluzii la climatul muzicii impresioniste și mai ales la intonații de un delicat iz românesc. De altfel, acest *Concerto grosso* a fost, timp de mai multe decenii, un adevărat „șlagăr" al repertoriului românesc al Filarmonicii, după ce George Georgescu l-a prezentat în primă audiție în 1932 și l-a reluat apoi în noiembrie 1936, în chip de omagiu, la două săptămîni după moartea prematură a compozitorului, la Paris, în vîrstă de 42 de ani. În decursul anilor, lucrarea a mai fost interpretată de multe ori, atît de către George Georgescu, cît și de Alfred Alessandrescu — fost coleg cu Filip Lazăr la Conservatorul din București —, Mihail Jora, Vasile Jianu, Constantin Bugeanu, Mircea Cristescu și de dirijorul englez Eugene Goossens. Explicația acestei atît de frecvente programări apare evidentă la reaudiere, piesa plăcînd deopotrivă publicului și interpreților. Mihai Brediceanu a condus-o cu o deplină rigoare, dar și cu suplă eleganță, oferind atît ansamblului, cît și unor soliști din orchestră (cu deosebire lui Mihai Elena la oboi, Iancu Văduva la trompetă, Avy Abramovici la vioară) prilejul de a-și pune în valoare măiestria.

Tot la unul din excelenții instrumentiști ai Filarmonicii s-a făcut apel și pentru solo-urile de flaut din *Suita nr. 2 în si minor BWV 1067* de Bach. Încă din *Uvertură*, flautul lui Nicolae Maxim a fost clar receptibil, dublînd viorile prime, pentru ca în *Sarabandă* să se detașeze cu mare precizie pe fundalul coardelor. Pentru *Bourrée*, Mihai Brediceanu a adoptat un tempo moderat, ceea ce a permis sesizarea

Ion Irimescu

Cîntarea României

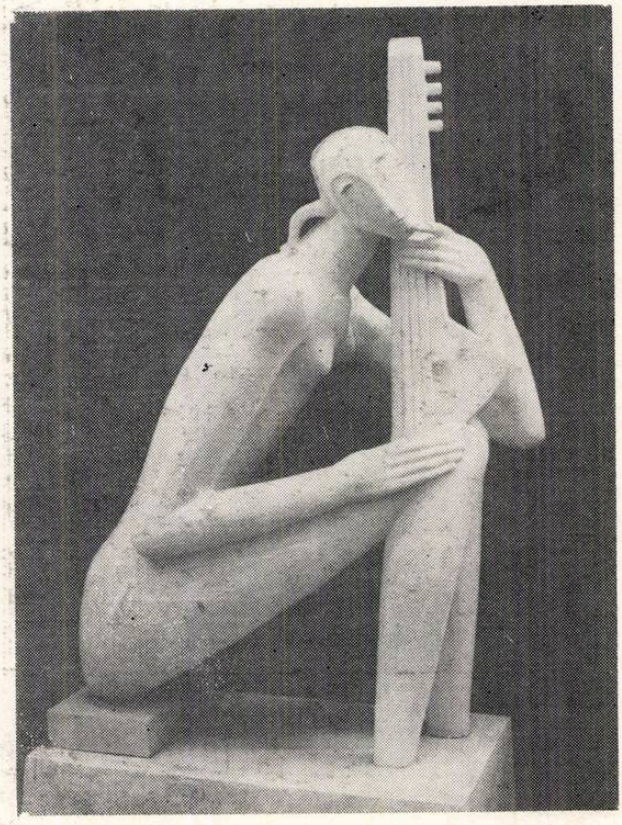
Fata cu mandolină

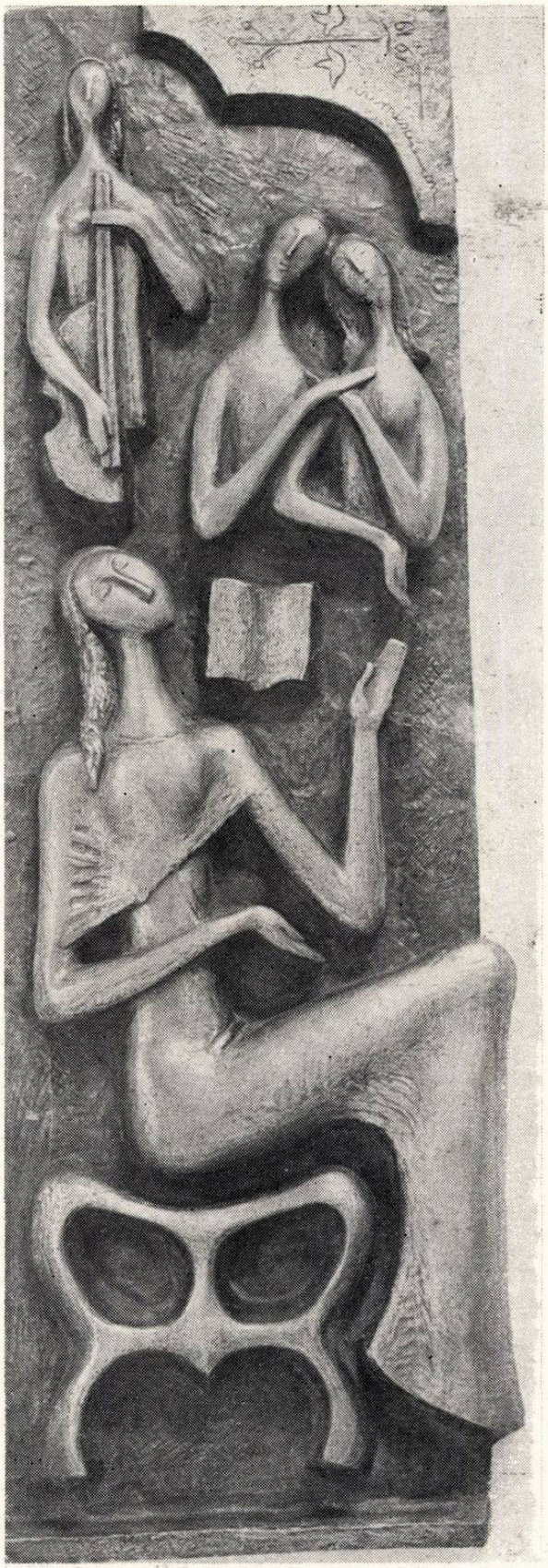
Elegie (bronz)

Elegie II

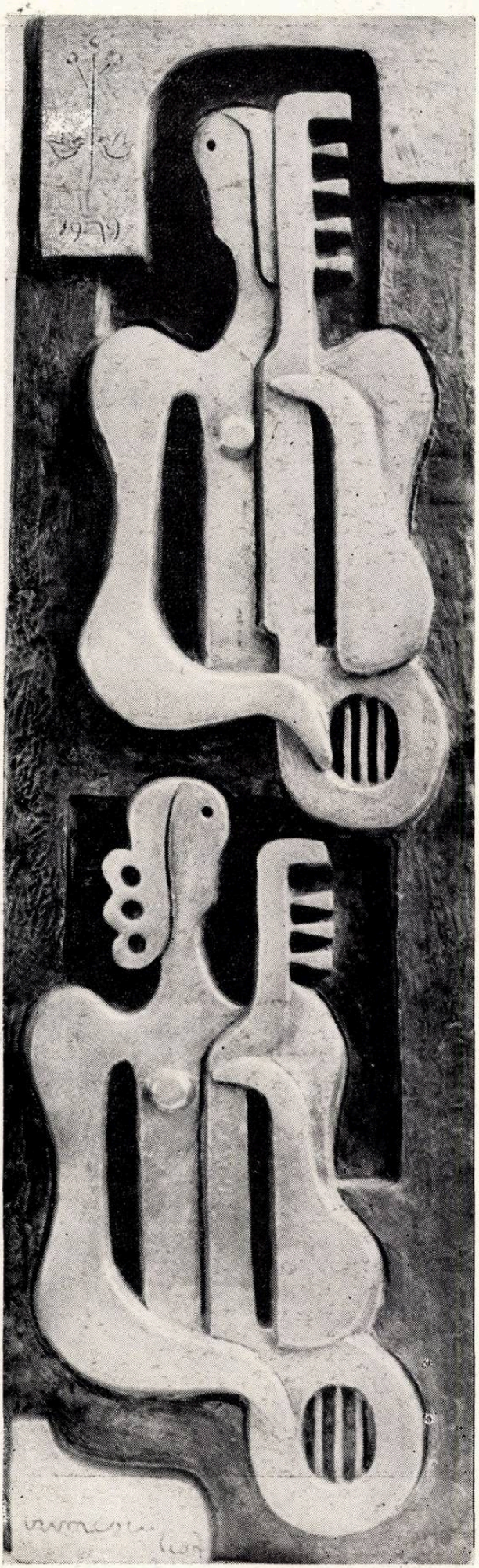
Sapho

Elegie III

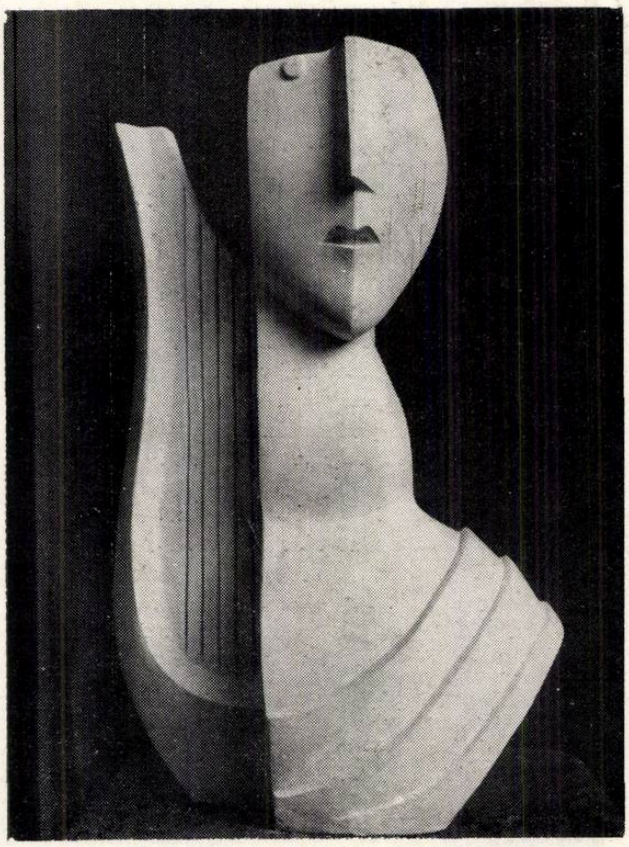




Muzică, iubire, poezie
(gips patinat și colorat)



Duet

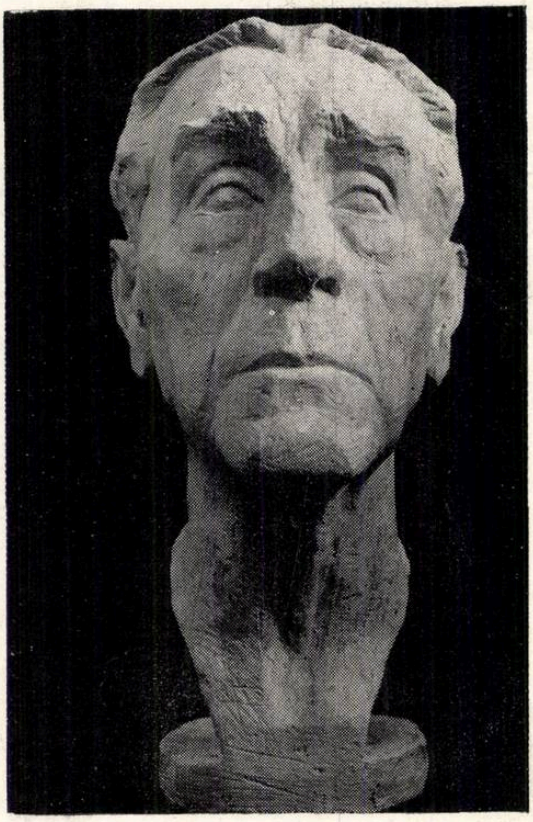


Euterpe (gips)

George Enescu

Antonin Ciolan

Zeno Vancea



deplină a tuturor detaliilor de scriitură, iar în ultimele două părți ale Suitei a creat un contrast sugestiv, încetinind *Menuetul* — dar subliniindu-i accentele ritmice —, pentru a face din *Badinerie* o piesă de concert plină de vivacitate, peste care a scînteiat flautul cu toată agilitatea și sonoritatea seducătoare a solistului.

În două lucrări concertante — de Bach și Mozart — a debutat cu acest prilej la București violonista franceză Gaëtane Prouvost, recomandată de absolvirea prestigiosului Conservator Național din Paris și a cursurilor de perfecționare de la „Juilliard School of Music" din New York cu profesorul Ivan Galamian, precum și de îndrumările permanente ale lui Zino Francescatti. În *Concertul nr. 2 în Mi major BWV 1042* de Bach, ea s-a impus printr-un ton amplu, „cărnos", mai ales în partea a doua, *Adagio*, realizînd însă în cele două *Allegro*-uri extreme o interpretare excesiv subordonată unei pulsații mecanice. Mai aproape de nivelul cerințelor s-a aflat Gaëtane Prouvost în *Concertul nr. 3 în Sol major KV 216* de Mozart. Aci, generozitatea sonorității sale a fost îmbinată cu o superioară dezinvoltură, corespunzînd naturii acestui concert, asemănător cu o genială improvizație, care pretinde iluminarea expresivă diferențiată a fiecărei părți în contextul unei perspective generale unitare. Este ceea ce i-a reușit Gaëtanei Prouvost, într-o strînsă colaborare cu Mihai Brediceanu, ca întotdeauna un excelent acompaniator.

Edgar ELIAN

Suzana Szöreni—Corneliu Rădulescu—Mircea Basarab

O seară muzicală stînd sub semnul (neo) clasicismului — astfel ar putea fi definită manifestarea muzicală cuprinsă în derularea firească a stagiunii primei orchestre a țării. Pentru afirmația de mai sus pledează atît structurarea programului — cuprinzînd binecunoscute pagini de Mozart, Dinu Lipatti, Beethoven, mai rar prezente însă pe afișele de concert — cît și anumite preferințe interpretative bine marcate în concert.

Și într-adevăr, în versiunea sonoră oferită *Simfoniei nr. 34 în Do Major KV 388* de Mozart, bine subliniate au fost arcuirile melodice suportînd atît de caracteristica împărțire a frazei, pătrate, dincolo de care excepțiile, neregulile primesc o savoare specifică, cantilene sprijinindu-se pe temelii armonice deosebit de clare, de limpede pronunțate. Cu alte cuvinte, prin urmărirea fidelă — și în spiritul unei corectitudini, stilistice elastic înțelese — a liniei frazelor mozartiene, Mircea Basarab imprimă acea robustețe frazei muzicale, caracterizînd o interpretare clasică prin fidelitate (interpretarea corectă a textelor mozartiene nu poate fi altfel decît clasică la fel cum, să zicem, o paralelă trasă la un segment de dreaptă conduce în aceeași direcție), însă și elastică în același timp liberă, nemanieristă. Punctele nevralgice (au existat însă, pe tot parcursul derulării concertului numeroase asemenea momente) le putem consemna atunci cînd vorbim despre acordajul instrumentelor de sulfat, despre sincronizări și promptitudinea răspunsului instrumentiștilor la indicațiile dirijorale, la adîncimea și intensitatea concentrării asupra partiturii. În linii mari, putem remarca aici o interpretare interesant elaborată în intenție, bine realizată efectiv cu unele mici scăderi și scăpări.

Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de coarde de Dinu Lipatti este exact acea piesă care împlinește repertorial un concert propunîndu-și, ca prim scop, o consecventă rămînere în zonele clasicismului muzical și ale replicilor sale contemporane. Armonia construcției, sobrietatea derulării discursului muzical astfel cum este el presupus în limitele partiturii, limpezimea elementelor expresive ale muzicii, gîndite în înlănțuire — toate acestea sînt tot atîtea calități ale unei partituri care, deși rar cîntată, pentru orice ureche știind să se aplece spre latura nespectaculoasă însă veritabilă a detaliului componistic, reprezintă pledoarii pentru perenitate, argumente ale unei remarcabile înzestrări componistice împingînd lucrarea respectivă spre menținerea ei meritată într-un repertoriu de ridicată frecvență. În concert, Suzana Szöreni și Corneliu Rădulescu au știut, sub experimentata baghetă a lui Mircea Basarab, să dea partiturii exact acel echilibru care îi este propriu însă care, de multe ori, este atît de greu de nimerit.

Simfonia a VIII-a de Beethoven, în încheierea concertului, a oferit punctul de simetrică corespondență a repertoriului, marcînd o menținere și în același timp revenire (inclusiv în interpretare) la valențele clasicismului vienez. Simfonia a avut, în versiunea interpretativă a lui Mircea Basarab, forță și coeziune, eleganță și putere de convingere, rotunjime și echilibru. Remarcăm și aici aceleași momente de dezechilibru, într-un fel, inerente oricărei interpretări a unei lucrări de amplitudine din a căror depășire însă, o orchestră își cîștigă altitudine interpretativă, carate profesionale, își cîștigă și își educă în același timp un public al ei, exigent și consecvent.

Liszt — Mahler — Enescu

De la bun început, de subliniat în această cronică de concert este dimensiunea deosebită a faptului artistic semnat de mezzosoprana Adina Iurașcu. Trebuie spus fără ocolișuri, în ceea ce privește ascensiunea interpretativă, cariera de excepție a unei voci de excepție — am numit-o pe Adina Iurașcu — că, în peisajul vieții de concert românești, faptul se conturează limpede sub semnul excepționalului. Cu alte cuvinte, ascensiunea rapidă a Adinei Iurașcu are ceva aproape romanesc, ca să scriem astfel, urmînd trama unui personaj de roman care, în pofida nerecunoașterii sau inerțiilor de tot felul își atinge împlinirea. De ce subliniem aceasta ? Incontestabil, vocea mezzosopranei Adina Iurașcu este un dar cum rareori se poate întîlni. Vocea însă nu înseamnă totul pentru cîntăreț ; ea se completează, în primul rînd, prin asimilarea profundă a unei vaste culturi muzicale, totul împlinindu-se rotund atunci cînd interpretul respectiv se bucură de recunoaștere, de o conjunctură favorabilă (aici trebuie ridicată cu maximă răspun-

dere, problema eficacității actului critic în promovarea valorilor, înainte ca acestea să se irosească în sterile adversități sau nedrepte competiții). Se poate vorbi, atunci cînd ne referim la traiectoria Adinei Iurașcu, de o izbucnire în conștiința publicului, de șansa întîlnirii cu un rol de primă mărime (în *Orestia II* de Aurel Stroe), de subita proiectare în conul de lumină al atenției criticii muzicale și a factorilor de decizie și răspundere, totul amplificîndu-se considerabil mai cu seamă dacă se observă repeziciunea împlinirii în timp a unei veritabile stele. De aceea, dacă transpunem în termeni extramuzicali, este aici ceva romanesc, ceva de traiectorie exemplară cum poate numai viața muzicală poate oferi ca împlinire pentru munca unui om, sprijinită pe o înzestrare de excepție.

Această înzestrare de excepție am avut încă o dată prilejul să o urmărim, de data aceasta însoțită la pian de muzicianul de rafinament și sensibilitate care este Valentin Gheorghiu, într-un recital de lieduri de Liszt și Mahler susținut la Ateneu, ca primă parte a unui concert de muzică camerală purtînd titlul menționat la începutul acestor rînduri. Tonalitatea amplă, profundă, expresivă *(ausdrucksvoll)* a cîntecelor lisztiene convine de minune vocii Adinei Iurașcu. De asemenea, frazarea amplă, convingătoare, linia melodică întinsă pe mari suprafețe. Remarcabilă, în interpretare, a fost găsirea soluției optime pentru împletirea caracterului cantabil (despre ce fel de cantabilitate este vorba, am văzut mai sus), cameral, discret cu procedee vocale care nu prespun neapărat aceasta. Altfel exprimat, interpretarea a realizat acel echilibru între elemente greu conciliabile muzical ; a rezultat o melodică discretă, camerală în cea mai deplină bună tradiție a interpretării muzicii de cameră, purtînd însă inconfundabile tușe de culoare, de dramatism (la fel de bine se poate vorbi despre nuanța catifelată, intimă a unei largi desfășurări — dacă se ia în considerare faptul că liedurile se grupează aici în cicluri — în întregime sub semnul bunului și discretului gust). Indiferent de sensul interpretării critice, lesne se poate vedea că aceste disocieri de subtilitate deja presupun o autentică natură creatoare.

Aceleași lucruri și în scurtul program de lieduri de Mahler. Reținem îndeosebi splendidele *Frühlingsmorgen* și *Hans und Grete,* purtînd, în interpretare acea savoare de cîntec austriac pe cale de a se simfoniza (trăsătură specifică creațiilor mahleriene).

În partea a doua a concertului cameral, în interpretarea cvartetului alcătuit din Ștefan Gheorghiu, Valeriu Pitulac, Aurel Niculescu și Valentin Gheorghiu, am ascultat *Cvartetul cu pian nr. 2 în re minor op. 30* de Enescu. Este vorba de o interpretare subliniind îndelung acea culoare indecisă care își face loc în opera de maturitate a maestrului, indecizie însă îndelung gîndită, elaborată și cîntărită cu grijă în toate, multele ei elemente. Această plurivalență, această dimensiune caleidoscopică într-un fel (caleidoscop însă unde fețele sînt sensibil asemănătoare) s-a desprins vizibil din versiunea sonoră oferită de cîțiva dintre instrumentiștii de prim rang ai scenelor românești. Ca element unificator, în sensul detaliat mai sus, a operat aici în primul rînd tempo-ul, în al doilea rînd dinamica egal echilibrată, la fel repartizată celor patru instrumente ; în ceea ce privește rezultatul sonor, se poate vorbi de o excelentă „topire" a parturii pe spații largi, parcă multiplicîndu-se de la sine. Este, în linii mari, exact strategia interpretativă presupusă de partiturile maturității creatoare enesciene. A fost, vorbind în particular despre *acea* interpretare din *acea* seară, o execuție de excepție, o deplină reușită.

Viorel CREȚU

Alexandra Guțu — Ilinca Dumitrescu

Recitalul de sonate pentru violoncel și pian pe care Alexandra Guțu și Ilinca Dumitrescu l-au oferit publicului în sala Ateneului Român s-a impus atenției prin două calități marcante : atît înaltul nivel artistic al intepretării, cît și inspirata alcătuire a programului — sonata lui Chopin fiind practic necunoscută, în pofida valorii sale deosebite. Nu mai e cazul să prezentăm în aceste rînduri fișele de interpreți ale celor două soliste, acestea fiind definitiv impuse pe tărîm artistic atît pe plan național cît și dincolo de hotarele țării. Ce s-ar mai putea spune în plus despre violoncelista Alexandra Guțu deținătoarea unei impresionante liste de premii obținute la mari concursuri — de la Concursul Pablo Casals — Budapesta (1973) și pînă la ediția 1977 a festivalului Cîntarea României ? ! Cuvintele pălesc în fața sonorității instrumentului său, a tehnicii impecabile și a științei și dăruirii cu care artista înțelege să se apropie de marile partituri ale literaturii de violoncel. Ilinca Dumitrescu este de asemenea, un nume binecunoscut. Diploma de merit cu care a absolvit în 1978 Conservatorul P. I. Ceaikovski din Moscova, turneele nenumărate în U.R.S.S., Jugoslavia, Cehoslovacia, Ungaria, Italia, Polonia, Cuba, China... ca și bogata discografie și susținuta activitate în cadrul vieții de concert a Bucureștiului și a întregii țări sînt tot atîtea dovezi în sprijinul unei calități ce impune respect. Deși două personalități aparte, Alexandra Guțu și Ilinca Dumitrescu s-au sudat perfect în această dificilă probă a unui recital cameral. Fiecare și-a modelat cîntul și sonoritatea integrîndu-se ansamblului și realizînd sonorități perfecte. Numai cuvinte de laudă pentru cele două devotate slujitoare ale artei sunetelor.

Pe lîngă plăcerea interpretării, în recitalul pe care îl comentăm publicului i s-a mai oferit și surpriza plăcută a unor audiții de lucrări deosebite. *Sonata pentru violoncel și pian* (1963) de Wilhelm Berger deși este o lucrare datată 1963, rămîne o partitură reprezentativă pentru creatorul ei. Lucrarea este un rezultat al preocupărilor camerale ale compozitorului autor al unor sonate pentru pian, vioară și pian, vioară solo, violoncel și violă, violoncel solo etc. Wilhelm Berger acordă o atenție deosebită violoncelului căruia i-a dedicat și un concert pentru instrument solist și orchestră. Posibilitățile violoncelului ca și secretele creației camerale îi sînt deci bine cunoscute. Această *Sonată pentru violoncel și pian* alcătuită din două părți, dezvoltă un mănunchi de teme de factură modală urmărind o expresie epico-dramatică evocatoare. Alexandra Guțu și Ilinca Dumitrescu au intuit

bine atmosfera lucrării realizînd momente de mare frumusețe atît în desfășurările melodioase, lirice, cît și în impetuoasele izbucniri dramatice ale partiturii.

Și despre interpretarea *Sonatei pentru pian și violoncel în Re major opus 102 nr. 2* compusă în 1815 de Beethoven putem vorbi doar în superlative. Pornind de la atenta citire a partiturii, de la clarificarea sinuozităților tematice, a alternanței momentelor solistice cu cele de acompaniament egal distribuite între cele două instrumente, Alexandra Guțu și Ilinca Dumitrescu au uimit în rezultatul final al muncii lor prin inteligența lucidă dublată de o puternică expresivitate și o gradație perfectă a discursului sonor tipic beethovenian. Această lucrare de referință din literatura camerală căpăta în interpretarea celor două soliste o personalitate nouă. Audiția ce ni s-a oferit a fost deosebită.

Și tot deosebit, ieșit din comun, putem crede actul interpretării pe scena Ateneului nostru a unei lucrări extrem de puțin cunoscute — *Sonata pentru violoncel și pian op. 65* de Frédéric Chopin. Puțini știu că acest maestru al claviaturii este și autorul unei *Sonate pentru violoncel și pian* ca și al unui *Trio* la fel de necunoscut pentru vioară, violoncel și pian. Alexandra Guțu și Ilinca Dumitrescu restituie astfel scenei o partitură practic inedită. Compusă în anii 1845—46 *Sonata pentru violoncel* a pus mari probleme și creatorului ei. Căci iată ce scrie Chopin într-o scrisoare datată 11 octombrie 1846 : „Cînt puțin, compun mai puțin. Sînt cînd mulțumit, cînd nemulțumit de sonata mea de violoncel. Am aruncat-o într-un colț, apoi am reluat-o !". Această frămîntare a creatorului a marcat și compoziția. De dimensiuni mari, extinsă pe parcursul a patru mișcări — *Allergo moderato, Scherzo, Largo* și *Finale (Allegro)* sonata solicită la maximum interpreții. Cu uimire am depistat în partea a doua *(Scherzo)* sonorități ce-i evocă pe Brahms și pe Bruckner ! Iar interpretarea credem a se fi apropiat mult de acel tipic cînt chopinian pe care un contemporan al compozitorului îl definea drept „nu cu pianul, (violoncelul) ci cu sufletul".

Cristina SÂRBU

Grigore Pop — Torino Tudorache

Cine a nimerit din întîmplare la concertul de percuție al clujenilor Grigore Pop și Torino Tudorache și-a putut face o impresie puțin idilică despre viața muzicală camerală a Bucureștiului, în stagiunea în curs : instrumente insolite, public, lucrări românești neconformiste, mari compozitori străini contemporani, nume oneste ale actualității muzicale, prezentare de mare nivel și, totodată, accesibilă, susținută de compozitorul Aurel Stroe, și, nu în ultimul rînd, interpreți în cel mai propiu sens *de excepție*. Toate sau aproape toate atracțiile concertului tind să devină „de excepții", adică excepții într-o stagiune în care inițiativele încep să obosească și rutina să prolifereze. Concertul la care ne referim a fost într-adevăr unul din rarele momente de *real* interes în muzica nouă, pe care le înregistrăm în stagiunile din urmă.

Grigore Pop nu este numai un instrumentist formidabil ci și un pasionat al adevărului partiturii, al re-creării acesteia în fața publicului, ceea ce presupune întîi un studiu atent și realizarea optimă a înscrisului, după care, și numai astfel, se poate face loc personalității interpretului. Și mai este un întemeietor de tradiție în școala clujeană de percuție, cum ne-au dovedit-o concertul dat cu clasa sa, cu puțin timp în urmă, la Conservator, și concertul de acum, în care dialoga cu discipolul său Torino Tudorache, încă student. Solist în piesele pentru timpan de Eliot Carter, Torino Tudorache, a probat o virtuozitate exersată, vervă, ca și acel corp comun pe care percuționistul îl face cu instrumentele sale și cu ritmul de exprimat, căci este o specialitate solicitînd interpretul total, cerînd o participare „corporală". Curată în genul ei, exigentă tehnic, cu o retorică pre-stravinsky-ană, lucrarea ni s-a părut una ocazională, nu foarte legitimă pentru un compozitor cu o estetică îndeobște mai complexă (cvartetele, dublul concert).

Dacă îl privim pe Xenakis (acum cu *Psappha)* în comparație cu Carter vedem limpede cine are flacăra geniului și cine se mulțumește cu certitudinea meșteșugului. Și aceasta în condițiile în care *Psappha* este o piesă de mare simplitate, netrîmbițînd nici o ambiție doctrinală, transfigurată însă de forța dozării mijloacelor (auto-restrînse), exploatate pînă la consecințe imprevizibile, cu regie desăvîrșită a amănuntului. Premisele — interacțiunea a două straturi individualizate timbral (în fapt, un fel de monodie acompaniată, nu departe de influența lucrărilor lui Cage din deceniul 5), pauzele neașteptate — sînt valorificate riguros și fantast prin reducerea la esențial a opozițiilor deschizînd astfel cîmp liber sugestiei. Grigore Pop este un interpret de mare flexibilitate și inteligență, sesizează rapid trimiterile partiturii și le evidențiază expert.

De la o altă estetică, a informației predilect coloristice, răspîndită fără un riguros control, se revendicau lucrările lui Carlos Roque Alsina *(Themen)* și Jeanine Charbonier *(Systématiques)*. Într-un limbaj post-serial mai uzat, cu intruziuni nejustificate și neclare ideatic (fluieratul instrumentisutlui), bogăția timbrală a piesei lui Alsina se aplatiza în alăturarea cu Xenakis. Ceea ce era acolo multivalență din simplitate este aici orizontalitate dacă nu neplăcută atunci slabă ca vehicul al ideației. Voința extensivă nu este acoperită de necesități exprimative. Culorile sînt de altă factură la Jeanine Charbonier, legitimînd un fel de teatru al timbrelor, teatru implicit cum îl numea Aurel Stroe, care, în ciuda excesului de gest față de transmisie, justifică fără daune existența lucrării.

În final de concert, o piesă de adevărat teatru instrumental, cerînd un instrumentist-actor de degajarea și ascuțimea de spirit a lui Grigore Pop — *Trei strigături de alean* de Nicolae Brînduș. Disjuncțiile stilistice, alăturări productive ideatic ori pur și simplu pline de haz, se justifică, se acoperă în identitatea de personaj a interpretului, un fel de om-orchestră într-o tradiție populară, de bîlci sau circ, unde nu lipsea decît ursul. Un gen de suprarealism muzical, împănat cu ironie caută iluminarea insolitului asociațiilor prin crearea permanentă a unui plan de referință. Stranietatea egalității ritmice sub

diversitatea domeniilor cele mai neobişnuite de acţiune crează contradicţia fructuoasă pe care tradiţionalismul desenului o dă situaţiilor misterioase în pictura lui Margritte, de exemplu. Evaziunea din sonor, la urmă, subliniază dorinţa mutării interesului de la produsul sonor la producător.

Costin CAZABAN

Orchestra de cameră „Concerto"

Este binecunoscut faptul că întodeauna conservatoarele de muzică au reprezentat puternice focare de cultură, adevărate lăcaşuri în care muzica şi-a găsit nu numai punctul de plecare spre sferele de înalt profesionalism artistic, ci şi adeseori împlinirea. Iar împlinirea a venit atunci cînd uşile lor s-au deschis pentru marele public, iar pe scenă au apărut tineri muzicieni desăvîrşiţi demonstrînd că în artă nu primează vîrsta ci talentul dublat de o serioasă şi temeinică pregătire.

Conservatorul bucureştean a constituit şi constituie un loc ideal pentru împlinirea muzicii, fiind nu numai o şcoală ce rivalizează pe plan mondial cu celelalte institute de învăţămînt muzical (datorită unor dascăli eminenţi) ci şi o scenă de concert pe care arta sonoră a atins de multe ori cote maxime. Să ne gîndim bunoară la corul „Madrigal" — un exemplu elocvent de perfecţiune artistică, formaţie ce s-a născut şi a crescut sub ochii tinerilor studenţi bucureşteni. Şi iată că astăzi asistăm din nou la naşterea unui asemenea fenomen care este „Madrigalul", dar nu cu profil vocal ci instrumental ! Este ansamblul cameral format din studenţi, intitulat „Concerto", condus de neobositul şi excelentul pedagog de muzică de cameră, tînărul violonist şi dirijor Dorel Paşcu Rădulescu.

Cu certitudine, concertul audiat în Sala „George Enescu" a Conservatorului, susţinut de Orchestra de cameră „Concerto" a demonstrat că muzica românească va avea un nou „Madrigal", sau, mai corect spus, un corespondent instrumental al faimosului cor condus de Marin Constantin. Programul, ales cu rafinat gust artistic şi interpretat cu rafinat *simţ* artistic a convins pe deplin. De la sonoritatea „plină" şi dozajul perfect realizat între compartimente în *Concerto grosso op. 6 în Fa major* de Arcangello Corelli pînă la grija pentru ton, frazare şi expresie culminînd cu diferenţierea atentă a nuanţelor în *Concerto grosso op. 6, nr. 10 în re minor* de G. Fr. Händel demersul interpretativ a vizat transpunerea cît mai fidelă „în stil", dar şi exprimarea unei personalităţi distincte a formaţiei. Putem afirma că pe lîngă omogenitatea şi coeziunea ansamblului se desprinde acea plăcere şi vitalitate în execuţie, acea dorinţă de a pătrunde profund în inima partiturii, de a avea revelaţia unui univers sonor plenar. Şi dacă aceste coordonate, care dau dimensiunea personalităţii, au fost reliefate şi de interpretarea *Dansurilor* lui O. Respighi (*Dansuri antice şi Arie* — în care evidenţiem în special suplеţea execuţiei în „pizz.", în *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu au devenit copleşitoare. Am admirat aici (dar şi pe tot parcursul concertului) gestul dirijoral fin, economic, reţinut, dar foarte sugestiv al dirijorului Dorel Paşcu Rădulescu, dirijor ce poate sta oricînd cu cinste la pupitrul oricărei orchestre româneşti. Am admirat echilibrul planurilor melodice şi armonice pe care Dorel Paşcu Rădulescu l-a construit cu luciditate şi măiestrie. Am constatat că excelentul violonist şi pedogog este şi un dirijor de excepţie fapt ce reprezintă un mare cîştig pentru arta interpretativă românească. Alături de el se cuvine să evidenţiem şi pe tinerii interpreţi Amelia Mihalcea, Sergiu Năstase, Dan Danilescu, Dana Ciolănescu şi Ştefan Neagoe care au susţinut cu talent şi profesionalism pasajele solistice. Vedem în ei viitorii muzicieni de clasă care să ne reprezinte muzica.

Desigur acesta este un început, dar care întrevede o ascensiune spectaculoasă a acestei Orchestre de cameră. Însă, trebuie să fim conştienţi că fără un sprijin şi un efort substanţial din partea celor ce-i ocrotesc, formaţia nu se va putea realiza. De aceea aşteptăm să li se ofere acea şansă pe care a avut-o şi „Madrigalul" cînd s-a lansat, iar pentru acest lucru este necesar ca scena Conservatorului să rămînă permanent deschisă marelui public (mai ales pentru asemenea manifestări), iar „Concerto" să poată începe confruntările internaţionale fără de care adevărata dimensiune a valorii se va pierde treptat.

Horia ŞURIANU

Muzica deceniului 9

Sub acest generic, Casa de cultură „Friedrich Schiller" din Bucureşti şi-a propus iniţierea unui ciclu cameral care să cuprindă într-un larg evantai creaţia muzicală a acestui deceniu, românească şi universală. Iniţiativă de prestigiu datorată tînărului A l e x a n d r u B i r t h e l m e r, muzician competent şi entuziast, ea reafirmă în peisajul muzical al Capitalei permanenţa *noului* adresîndu-se cu precădere celor mai tinere generaţii de creatori şi interpreţi (şi nu numai...). Ne vine mai cu seamă în minte o epocă, nu tocmai îndepărtată cînd mulţi tineri, proaspăt formaţi pe terenul artei muzicale şi-ar fi dorit mai mult decît orice altceva un subsol, o pivniţă, un loc oricît de puţin „omologat" unde să-şi poată prezenta ideile de ultimă oră fără a mai trece prin toate angrenajele greoaie, instituţionalizate ale „desfacerii" muzicale (ce întîrzia uneori cu anii, şi nu cîţiva...).

Astăzi, concertele-dezbatere, dialogurile cu publicul ale societăţii „Muzica", concertele speciale ale Uniunii compozitorilor şi ale Filarmonicii „George Enescu" oferă tuturor creatorilor şi interpreţilor un cadru larg de afirmare a talentului şi ideilor în tot atîtea contexte care laolaltă nu probează altceva decît vitalitatea fără precedent a culturii noastre muzicale căreia „pivniţa" de la „Friedrich Schiller" îi adaugă un nou spaţiu şi o nouă dimensiune.

Cel de al 4-lea concert din această serie a fost dedicat unei foarte tinere generaţii de compozitori. Am audiat cu acest prilej *Răscrucea macilor* şi *Noaptea Sînzienelor* de Doina Nemţeanu-Rotaru, lucrări pe atît de poetice pe cît le reprezintă titlul, fruct al unei sensibilităţi fermecătoare. Pianistul Adrian Tomescu şi clarinetistul Florian Popa s-au întrecut în a reda

frumusețea acestei muzici cu care, stilistic vorbind, tînăra noastră generație de compozitori ne *prea* (uneori) răsfață.

Variațiunile pentru pian de Viorel Cretu (la pian compozitorul) se înscriu, pornind de la un pentatonic evident, pe o largă linie enesciană, conduse fiind cu o mînă sigură și cu autoritatea unui muzician format. Prolixitatea scriiturii (care, în muzică, spre deosebire de eseistică — în ce-l privește pe autor — își atinge scopul fără „scuza" mijloacelor), periplurile vagante, umplerea unor zone ciudat disparate, îndepărtate, revenirile paradoxale la simplități definesc o personalitate interesantă ce ne face să o cercetăm și cu alte prilejuri (muzicale, evident...)

Monologul pentru violoncel solo de Carmen Cîrneci, în interpretarea remarcabilă a tînărului violoncelist George Atanasiu, parte a unui ciclu în care autoarea își propune elemente de teatru instrumental, ne apare în mod cert destinat unei funcții teatrale complementare în care mesajul artistic urmează a se împlini. Este o muzică în care aspectul sonor — oricît de elaborat — este o premisă a unui întreg neomogen în care urmează a se include și care este de fapt *spectacol.*

Pădurencele pentru nai (solist Cornel Pană) de Maya Ciobanu ne evocă alte legende și mai ales ne probează evoluția creatoare certă a tinerei compozitoare. Preocupată adesea de combinații timbrale neobișnuite — a scris muzică de cameră pentru cele mai diferite ansambluri — ea ne-a prezentat în această seară o piesă de o deosebită puritate căreia naiul i-a conferit — prin notație și, mai ales prin conotații — o savoare cu totul specială.

Tînărul compozitor Gheorghe Costin a fost prezent în programul serii împreună cu Krimhilda Cristescu cu *5 miniaturi* pentru pian : piese cu aspect mai degrabă didactic, scrise cu talent și muzicalitate care au completat în mod fericit perimetrul stilistic al programului.

Desigur, cele *Patru inscripții sonore* de Adrian Iorgulescu pot deveni piese de rezistență in repertoriul pianiștilor noștri. Ele propun atît o pianistică evoluată cît și, mai ales, o experiență de *alegere,* de opțiune în urmărirea traseelor muzicale din care, fatalmente, un interpret într-o seară prezintă numai unul. Care este cel mai bun ? Îl vom afla cu siguranță după a 24-a execuție ! Compozitorul, la pian, ne-a prezentat o izbutită versiune, fără îndoială.

N. B.

„Traiect" la primul concert

Prima săptămînă a lunii decembrie a fost marcată muzical în calendarul manifestărilor culturale organizate la casa de cultură „Fr. Schiller" printr-o *lansare* de grup. Intitulată „Traiect", formația de muzică contemporană condusă de tînărul compozitor Sorin Lerescu apărea pentru prima dată în fața unui public, e adevărat restrîns dar prob în a-și da verdictul pro sau contra. Ne amintim, cu siguranță, de începuturile unor nuclee de interpreți-muzicieni al căror nume este astăzi bine cunoscut — „Hyperion" sau „Omnia" sau „Musica nova" — începuturi colorate mult mai intens cu interes și chiar afecțiune din partea suporterilor ! În condițiile, ușor ingrijorătoare, ale acestui *prezent* al relației muzicieni-public, crearea unui grup dedicat în mod programatic muzicii deceniului IX ne apare ca un act de un romantism categoric, ce nu se vrea eroic ci cît mai eficient ! Cei nouă membri de bază ai „Traiectului" și-au propus să ocupe un loc neglijat oarecum pînă acum în repartizarea naturală sau dirijată a interpretului spre partitură, spre *rol,* acest loc numindu-se muzica celei mai tinere generații de creatori, de aici și de pretutindeni, muzica foarte nouă sau cea ale cărei unde de influență modelează gîndul și gestul creatorului din deceniul IX. Iată de ce înscrierea în traiectoria stagiunii de muzică contemporană de la casa de cultură „Friedrich Schiller" a noii înființatei formații s-a făcut firesc, fără „abateri de la program". Deși aria componistică luată în prospectare și vitalizare nu le aparține numai lor — știut fiind faptul că și celelalte formații de muzică contemporană își leagă existența de același domeniu de referință, poate privit din alt unghi, sau altfel formulat ! — „Traiectul" speră să-și definească statutul repertorial și stilistic cît mai exact și cît mai curînd... Deocamdată, au fost *lansați la apă* într-o mare țărmuită de intenții, dorințe, speranțe și, nu în ultimul rînd, de serioase atu-uri valorice. Ne referim la valoarea individuală de interpret a ficăruia din cei nouă cutezători, valoare ridicată, probată de experiență și pusă în slujba cauzei generației lor : interpretarea *la timp !* a muzicii *timpului prezent !*

Primul concert al „Traiectului" a fost convingător (în sensul acordării votului *pro-*) și prin parcursul repertorial de amploare și foarte variat stilistic. Muzica lui Horia Surianu — *Refractio poesis I* — întîlnește poezia lui Ion Barbu într-un plan aerat, esențializat cu severitate. Jocului uimitor al sunetelor din țesătura textului poetic, rostit (imprimat pe bandă) într-o discret dar abil muzicalizată manieră declamatorie — îi răspund, în plan strict muzical, prelungi răstimpuri monocrome , cvasi-liniaritatea structurilor ostinate (de astă dată încredințate violei) creează o liniște periferică ce acoperă reverberațiile din profunzime ale *Jocului secund.*

Echinocții II (în versiunea de trio pian-clarinet-vioară) de Tiberiu Olah este o muzică programatic incantatorie (secțiunile se intitulează chiar *incantații).* Polifonia este adesea rezultatul coincidenței temporale a solo-urilor. Oscilînd într-o zonă de mijloc între tensiune — relaxare, dramatic-liric, agitație-calm, piesa sugerează timpul de echilibru între extreme, echilibru a cărui precaritate maximă îl transformă în reper absolut.

Actio, compoziția pentru vioară-solo a lui Sorin Lerescu, este expresia transpunerii muzicale a unor senzații, impresii, stări subiective, translatate din ordinea memoriei, a trecutului, în cea a prezentului, demers ce se constituie într-o melopee aproape cursivă. Asupra înșelătoarei viabilități a acestei evadări într-un timp străin afectului consumat, atrag atenția sunete prelungi și elemente de subliniere a discontinuităților, adevărate avertismente sonore !

Să fie vorba de teatru instrumental în lucrarea lui Aurel Stroe sau în cea a lui Nicolae Brînduș ? Mi se pare prea mult spus. Într-adevăr, ambele piese ar fi

putut fi „reprezentate" ca atare, dar nu în lipsa elementului de regie-actorie, a propriu-zisei teatralități a interpretării ! În lucrarea lui Aurel Stroe, *În vis desfacem timpurile suprapuse*, cei trei interpreți părăsesc scena pe rînd, lăsînd în suspensie stratul de timp „activat", acțiune elementar simbolică (și rigid „interpretată") posibil de îmbogățit, de susținut prin „teatralizare" ! Cealaltă piesă care ne-a suscitat interesul în aceeași ordine de idei, *Valuri*, de Nicolae Brînduș, pare a propune mișcarea scenică în sprijinul aspectului de teatru instrumental, *pare*, pentru că interpreții se agită într-adevăr vizibil, dar numai în cursa interpretării strict muzicale. Plutește în aer, deasupra muzicii, și gestul teatral care își caută încă locul pe unde să coboare în scenă...

Să-i numim în final pe cei șapte componenți ai „Traiectului" care au concertat cu dăruire și talent : Inna Oncescu-pian, Ladislau Horvath-vioară, Florela Suceava-violă, George Atanasiu-cello, Leontin Boanță-clarinet, Mihai Romașcanu-percuție și Sorin Lerescu-conducătorul artistic al formației. Le urăm succes !

Carmen CĂRNECI

Iosif Gerstenengst

Concertele de orgă se bucură în vremea din urmă de o mare afluență de public, mai cu seamă din rîndul tineretului. Faptul se explică prin literatura întinsă și valoroasă a instrumentului, prin calitatea deosebită a interpreților din țară și străinătate ascultați în ultimul timp. Iosif Gerstenengst este un reprezentant strălucit al artei execuției la orgă — afirmația se susține prin succesele sale constante obținute în ultimele decenii la noi și în numeroase țări ale lumii. Cel mai recent recital al său de la Ateneu a avut un program echilibrat : în prima parte Bach *(Preludiu și Fugă în do minor, BWV 546, Concerto II în la minor, BWV 593, Fantezia în do minor, BWV 562, Toccata și Fuga dorică, BWV 538)*, în a doua, piese de autori pentru care scriitura specifică orgii a fost o vocație indiscutabilă : Franck *(Coral în mi major)*, Messiaen *(Chants d'Oiseaux)*, Reger *(Introducere și Passacaglia în re minor)*.

În piesele de Bach, Iosif Gerstenengst dovedește profunda cunoaștere a stilului — ca etajare a liniilor polifonice frumos registrate, ca limpezime a construcției (oricît de complexă a conceput-o gigantul de la Thomaskirche), fantezie și rigoare deopotrivă. Monumentalitatea, profunzimea, înăriparea, transparența, vigoarea, complexitatea, simplitatea, abstracția, sentimentul — tot atîtea (și încă altele) trăsăturile lumii sonore a lui Bach au fost caracteristice și în acest concert în care Gerstenengst și-a re-reconfirmat cultura instrumentală. În partea a doua (alcătuită din lucrări ce se situează, stilistic, nu ca o opoziție sau o ruptură, ci ca o direcție preluată și organic dezvoltată) artistul a vădit aceeași înțelegere a lumii sensibile specifice fiecărui autor, aceeași capacitate de a desluși și reda sensuri ale gîndirii și trăirii. Au fost admirabile paginile din Franck (cu sublinierea pregnantă a țesăturii motivice ingenions registrate), Messiaen (cu evidențierea varietății quasi nelimitate a coloritului și ritmicii), Reger (cu acea masivitate spectaculoasă proprie muzicii sale). Se cuvine să stăruim asupra modului în care Iosif Gerstenengst înțelege să valorifice literatura românească a orgii, mai cu seamă creația lui Tudor Ciortea, pe care a promovat-o constant și cu fervoare în concertele sale de pretutindeni. Astfel, în *Partita pe o temă populară* am urmărit devenirea variațională cu finețea tratării pe fiecare segment component, atît în ordinea melodic-motivică), cît și în coloritul lor ingenios ; în *Cîntec de seară* (oferit în supliment), prima lucrare pentru orgă a autorului, am regăsit tenta neoclasică a unora dintre compozițiile sale, în care simplitatea și expresivitatea își dau mîna în chip cuceritor.

Petre CODREANU

Recital Petru Csaba

Recitalul susținut de violonistul Petru Csaba (acompaniat la pian de Nicolae Licareț) în decembrie anul trecut la Ateneul Român ni s-a părut a avea o mai accentuată importanță decît altă manifestare similară cu caracter de rutină, cum se mai întîmplă cîteodată. Mai întîi prin diversitatea și calitatea programului prezentat : sonate de Händel și Bach *(Sonata pentru vioară solo, în la minor)* și piese de Kodaly *(Adagio)*, Enescu *(Lăutarul* din suita *Impresii din copilărie)* și Paganini *(Sonata Nr. 12, în mi minor* și *Variațiuni pe coarda sol)*. În al doilea rînd, prin valoarea de excepție a interpretării.

Desigur nu acest recital, singur, marchează maturitatea interpretativă a violonistului, împlinirea s-a conturat mai demult, dar acum faptul are o evidență încîntătoare. După părerea noastră, Petru Csaba este o personalitate singulară în violonistica românească actuală : temperament sensibil, cu trăsături pătimașe chiar, se autodisciplinează printr-o gîndire pătrunzătoare și constantă asupra muzicii și infinitelor sale probleme. Cîntul său capătă astfel o complexitate în care de fapt muzicianul Csaba se exprimă cu ajutorul viorii, fiind poate cel mai aproape, în acest mod, de tradiția enesciană a interpretării. Dificultățile tehnice sînt estompate, ele nu ne apar într-o manieră instrumentală virtuoză nici măcar în Paganini, relevîndu-se doar o linie muzicală unitară în care primează echilibrul stilistic și sonor. Dacă adăugăm rafinamentul expresiv și eleganța trăsăturii și a frazării, ne apare întrucîtva imaginea scenică a lui Csaba.

Trebuie să recunoaștem însă că o parte a publicului (și, din păcate, și a criticii) este mai puțin impresionată de modalitatea interpretativă proprie a lui Csaba, nu neapărat nouă — ceea ce ar scuza neînțelegerea — ci mai puțin obișnuită. În epoca noastră muzicală, cea a concursurilor de tot felul, sînt prețuite mai ales corectitudinea, adresa directă și oarecum mai simplă. Fără a-i lipsi vreuna din aceste calități (Csaba are la rîndul său în palmares laurii unor concursuri internaționale de primă mînă), Petru Csaba e mai subtil, mai preocupat de subtext, de accesul la o expresie artistică de altă adîncime. De aici apar poate uneori și unele mici neglijențe, în intonație de

pildă, de care e acuzat, și care firește sînt cu totul minore în cadrul efortului, cuprinzător, spre adevărul muzical al interpretării.

Sîntem siguri că locul lui Csaba în viața muzicală românească și internațională va fi unul de frunte, că recunoașterea valorii sale artistice, totală și fără rezerve, va veni în primul rînd din partea inteligenței afective a publicului, a sensibilității și gustului său.

Să nu uităm să-l menționăm pe Nicolae Licareț la pian, exact și degajat de-a lungul întregului recital.

Dan SCURTULESCU

Treptele afirmării artistice

Sîmbătă 27 noiembrie Filarmonica „George Enescu" a programat în sala Studio a Ateneului un nou concert de tineret și anume recitalul violonistei Luminița Petre — acompaniată la pian de Marina Schmidt — și cel al cuplului pianistic Livia Teodorescu-Luminița Berariu. A fost un concert mult extins peste duratele normale ale unui dublu recital, dar care a prilejuit publicului o reală încîntare artistică.

Luminița Petre, un incontestabil artist deja format, adaugă șirului de violoniste de mare notorietate produse de școala românească în ultimii ani un plus de strălucire și tinerețe, care ne certifică încă o dată că în *orice* condiții flacăra talentului nostru muzical rămîne vie, depășindu-și prin măiestrie și capodopere — orice impas. (O știm de multe secole.) Dar ce ne încîntă cu precădere la Luminița Petre este, mai ales, maturitatea interpretării unor lucrări de referință din literatura viorii (*Poemul* de Chausson, *Sonata a III-a* de Brahms) asociată unei tinereți ce nu și-a depășit încă pragul spre majorat și atît de evidentă în strălucirea violonistică dată *Fanteziei „Faust"* de Wieniawski (lucrare cu tot tributul valoric de epocă plătit !). Desigur, *Impromptu concertant* de George Enescu, ca piesă de început, mai degrabă prevestea (decît confirma) calitatea unui program ce avea să se împlinească pe parcurs spre deplina satisfacție a unei asistențe entuziaste. Nu ne facem griji în privința viitoarelor trepte de măiestrie ale tinerei noastre speranțe. Un deosebit cuvînt de laudă însă partenerei sale, Marina Schmidt, pentru nivelul și calitatea prezenței sale artistice în contextul acestui recital de excepție !

Cuplul pianistic Livia Teodorescu — Luminița Berariu ne era bine cunoscut din perioada anilor de studenție dintr-o serie de manifestări anterioare. Actualul concert vine să confirme evidenta evoluție a acestui ansamblu cameral care, avem impresia, dispune de reale perspective artistice încă prea puțin valorificate în viața noastră muzicală. Capacitatea tehnică și maturitatea pregătirii celor două interprete sînt sigure chezășii ale unei viitoare serii de concerte de ținută în care repertoriul contemporan poate căpăta o pondere specială : mărturia celor două lucrări de bază de Igor Stravinski — *Concertul pentru două piane* și reducția la 4 mîini din *Sacre du Printemps* executate în acest concert, ale căror excepționale dificultăți au fost rezolvate în modul cel mai dezinvolt. Iar *Sonata pentru două piane* de Livia Teodorescu ne-a redezvăluit soliditatea unui meșteșug componistic dobîndit sub îndrumarea eminentei profesoare Myriam Marbe în anii uceniciei și, mai ales, definirea (prin decantare și timp) a unei personalități ce-și croiește cu discreție drum în peisajul componistic al generației sale — pe cît de dăruită pe atît de divergentă... Ca și alte dăți ne dorim reîntîlnirea la cele mai înalte cote ale desăvîrșirii profesionale.

N. B.

Opera „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu pe scena Conservatorului bucureștean

Montarea operei *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu — lucrare inspirată din celebra piesă cu același nume de I. L. Caragiale — pe scena Conservatorului bucureștean este un eveniment ce trebuie consemnat. Apreciem, în primul rînd, efortul cadrelor didactice de a familiariza viitorii interpreți ai scenelor noastre lirice cu capodopere românești, din păcate, prea puțin cunoscute și, din acest motiv, nu îndeajuns de apropiate publicului nostru. Creația autohtonă de operă cuprinde lucrări ce pot figura cu cinste în repertoriul oricărui teatru liric, românesc sau de altă limbă. Iar opera *O noapte furtunoasă* posedă din plin toate calitățile necesare. Preluînd savoarea textului lui I. L. Caragiale, Paul Constantinescu a imaginat sunete în perfectă armonie cu cuvintele. Dar, în fața interpreților acestei opere stau greutăți duble. Căci, a-l cînta pe Paul Constantinescu, este, la un moment dat, la fel de greu ca și a-l juca pe Caragiale. Cu atît mai mare este meritul studenților care au dat viață și glas lui Jupîn Dumitrache, Ziței sau Vetei. De aici, al doilea mare merit al montării de pe scena Conservatorului — solicitarea complexă a interpreților, atît voce cît și joc, un exercițiu de mare folos pentru actorii-cîntăreți, astăzi în devenire, exercițiu ce nu va întîrzia desigur să dea rezultatele scontate.

Din nou trebuie remarcată mîna sigură care i-a condus pe acești tineri. Căci alături de profesorul de cînt, regizorul Anghel Ionescu Arbore își aduce cu prisosință contribuția la conturarea personalității actoricești a studenților. Viziunile sale — mereu surprinzătoare, ingenioase, inspirate — nu neglijează nici un detaliu din întreg, nu iartă nici o stîngăcie a studentului de pe scenă. Solicitînd la maximum forțele interpreților săi, ignorîndu-le vîrsta și anii de studiu, Anghel Ionescu Arbore îi consideră parteneri egali de lucru de la care poți cere și obține orice. Și astfel, nivelul spectacolului este ridicat, jocul și prezența scenică suplinind de multe ori lipsa de volum sau tremurul vocilor.

În *O noapte furtunoasă* am urmărit adevărați actori dintre care, desigur, pe primul loc se situează Emil Spătaru, interpretul dificilului rol Jupîn Dumitrache. De o dezinvoltură cuceritoare, cu o prezență scenică extrem de agreabilă, cu un joc degajat, convins și

convingător, şi cu o voce care promite, Emil Spătaru a dominat scena pe tot parcursul spectacolului. Alături de el, Camil Mara în Nae Ipingescu, Ştefăniţă Lascu în Chiriac, Mihaela Negulescu în Spiridon, rol în travesti, Adrian Daminescu în Rică Venturianc, Daniela Cosmescu în Veta şi Mihaela Jarnea în Ziţa au format o echipă omogenă care, fără străluciri vocale deosebite dar cu un joc alert, reuşeşte un spectacol de ţinută, ce merită aplauzele publicului. Revenim la regia spectacolului, căci aceasta ne-a impresionat, în mod deosebit. Într-un decor voit supraîncărcat, înghesuit, încîlcit ce foloseşte spaţiul scenic mult pe verticală, orizontalului obişnuit rămînîndu-i un spaţiu minim — scenografia Silviu Ioniţă — regizorul Anghel Ionescu Arbore a imaginat o mişcare exterioară capabilă să redea perfect atît interiorul fiecărui personaj în parte cît şi fizionomia general valabilă, cu totul marcantă a unei anumite categorii sociale. Se aleargă mult în sus şi în jos, se suferă, într-un spaţiu îngust (sentimental) plin de colţuri ca şi decorul în care personajele se mişcă, totul se desfăşoară într-un ritm extrem de rapid, ca un joc de căluşei ce se învîrte deformînd viziunea asupra lumii şi declanşînd ameţeli periculoase. Montarea lui Anghel Ionescu Arbore este de o ingeniozitate aparte. Scenografia îl ajută mult. Actorii se identifică cu decorul şi cu mişcările ce li se impun aparent, fără nici un efort deosebit.

Astfel, opera lui Paul Constantinescu îmbracă o haină ce i se potriveşte perfect şi care poate fi îmbrăcată în zile de sărbătoare. Orchestra Conservatorului — orchestra de studenţi, desigur — încearcă să facă faţă dificultăţilor partiturii. Baghetei sigure mînuite de Aurel Niculescu i se răspunde cînd bine, cînd... mai puţin bine. De fapt — ciudat, — dar în acest spectacol scena domină în aşa măsură, ochiul este într-atît solicitat, încît urechii îi scade vigilenţa. Aici s-ar mai putea face cîte ceva pentru deplina împlinire a întregului. Căci opera lui Paul Constantinescu merită din plin a fi auzită ! În acest sens o mai substanţială contribuţie a orchestrei este absolut necesară.

Cristina SÂRBU

În pragul... compoziţiei

Mărturisesc că am aşteptat cu nerăbdare (şi poate şi cu mici îndoieli) concertul din decembrie al claselor de compoziţie. Explicaţia... foarte simplă. Numele ce figurau pe afiş, deşi erau acelea ale unor studenţi aflaţi în ultimul an de studiu al compoziţiei la Conservatorul bucureştean, erau nişte mari, complete necunoscute pentru simplul motiv că abia acum, în anul IV, se hotărîseră să apară într-un concert public. Să fie la mijloc o probitate profesională deosebită, o autocenzură excesivă, o posibilă subevaluare sau poate (mai degrabă !) neglijenţă, lipsă suficientă de interes. Cred că pentru un compozitor (mai ales la început) confruntarea cu publicul este necesară chiar dacă, aflat în pragul unor experienţe, al unor experimente muzicale, rezultatul nu prezintă garanţii, certitudini. Iată aşadar un public relativ numeros, ocupînd locurile în sala Enescu a Conservatorului bucureştean, gata să ia contactul cu muzica tinerilor Cătălin Ursu, Octav Firulescu, Ion Marin şi Sorin Oancea. Ultimul (singurul, prezent şi în anii trecuţi la concertele claselor de compoziţie) a figurat cu un cvartet de coarde (executat parţial, din motive... tehnice). Ce se poate spune acum despre Sorin Oancea : este un profil componistic care începe să capete contururi, o fizionomie proprie. Limbajul său sonor are consistenţă, construcţia arhitectonică demonstrează o mînă sigură ; evoluţia sa este indiscutabilă şi am regretat că nu am putut asculta cvartetul în întregime pentru a avea o imagine încă mai completă asupra personalităţii sale în prezent.

Sonata pentru pian (în două părţi) de Octav Firulescu a prezentat, fără îndoială, o reuşită muzicală. Autorul ei a conturat un limbaj armonic colorat, unitar, cu o tentă personală, iar construcţia de ansamblu, în ciuda unor alternanţe poate prea frecvente între momentele dinamice şi cele lirice (sau poate tocmai de aceea !) a convins. Perspective — cred că frumoase cu condiţia ca tînărul creator să asude mai mult în faţa hîrtiei cu portative. Pianistul Doru Dorneanu, un excelent muzician, a fost la înălţimea solicitărilor partiturii.

Cătălin Ursu ne-a demonstrat virtuozitate şi aş spune chiar erudiţie stilistică „ungîndu-ne" urechile cu „alifiile" diverselor stiluri muzicale (de la cele tonale pînă la cele moderne şi contemporane) atît în cvartetul său de coarde, convingător şi bine susţinut (în ciuda extensiei considerabile în timp) cît şi în piesa de pian *Evoluţii* (convingătoare mai ales prin interpretă — Daniela Iosub — şi mai puţin convingătoare prin muzică). Revenind la cvartet, subliniez mai ales logica cu care a ştiut tînărul compozitor să schimbe stilurile (precum mănuşile) fără a trezi sentimentul eterogenităţii, al compromisului sau al exhibiţionismului. Ce urmează ?... Evoluţia ! !

Ion Marin ne-a propus o *Glosă* pentru cvartet de coarde, unde fantezia, jocul, ironia şi multe altele îşi găsesc fericit locul. Nu aş spune că substanţa muzicală este foarte consistentă (poate nici nu a fost în intenţia autorului) dar risipa de spirit şi imaginaţie este remarcabilă. Aluziile muzicale exotice, culoarea bizantină s-au amestecat într-un subtil joc sonor care a plăcut, a surprins poate, a interesat. Ce va urma însă ? (Semn de întrebare !)

O seară izbutită, un concert frumos, pregătit cam în grabă (vina o poartă tinerii maeştri care, după patru ani, nu au reuşit să scoată ştimele la vreme !). Norocul lor se cheamă însă două cvartete de excepţie şi un profesor muzician eminent. Cele două formaţii (deja cu o excelentă presă în ţară sau peste hotare) sînt formate din Andrei Roşianu, Daniela Basno, Gabriel Bălă, Laurenţiu Zbarcea şi Mircea Călin, Sorin Năstase, Marius Ungureanu, Victor Popescu. Ambele formaţii au arătat, în egală măsură, virtuţi muzicale şi tehnice de excepţie. Calificativul superlativ nu mi se pare exagerat deşi cu toţii sînt tineri şi au experienţă redusă vis-à-vis de muzica de cameră. Probabil că explicaţia acestor performanţe neobişnuite trebuie căutată şi în prezenţa „din umbră" a profesorului lor, Dorel Paşcu Rădulescu, un muzician serios, inteligent, sensibil, dar prea modest. Această ultimă calitate riscă uneori să devină defect (la oameni ca Dorel Paşcu).

O seară deosebită care ne-a bucurat din toate punctele de vedere. O dorim cît mai des repetată.

Dan BUCIU

O aniversare

De curînd, Corul mixt al Asociației culturale „Mărgana" a împlinit 80 de ani de activitate și această aniversare depășește sfera unei mărunte semnificații locale și dobîndește un înțeles de excepție căci corul acesta nu este numai o formație muzicală, ci mai ales și un focar de cultură, o întruchipare a ceea ce entuziasmul, pasiunea pentru frumos, sprijinite pe o tradiție respectată și continuată, pot crea.

Într-o comună înflorită, Marga — jud. Caransebeș — așezată la poale de munte, într-o zonă de urme străvechi (la puțini kilometri de Sarmizegetusa) mărganii, oameni harnici și talentați, susțin o bogată viață muzicală : corul mare și corul de copii, căminul cultural și „Universitatea sătească de cultură muzicală" reușesc, tineri și vîrstnici, în dragostea lor comună pentru artă. Un studio amenajat cu aparatajul necesar și decorat cu gust, găzduiește recitaluri ale soliștilor — instrumentiști și cîntăreți — veniți din toată țara, concerte festive ca de pildă cele ale corului „Madrigal" condus de Marin Constantin, conferințe, întîlniri cu compozitori și muzicologi etc. Dar miezul acestei vieți muzicale rămîne corul ; ajuns la un grad de măiestrie care-i permite să abordeze partituri complexe, el și-a constituit un repetoriu bine echilibrat în care primul loc îl ocupă creația românească. Faima pe care și-a cîștigat-o, prestigiul de care se bucură formația și dirijorul ei au determinat pe mulți compozitori (Sabin Pautza, Mircea Neagu, Gheorghe Vancu, Constantin Arvinte etc., să scrie piese anume dedicate minunaților cîntăreți de la Marga. Turnee peste hotare (Jugoslavia, Italia), premii la Festivalul național „Cîntarea României" au încununat meritele corului. Și, bineînțeles, nu în ultimul rînd pe ale animatorului acestuia, sufletul vieții muzicale din comună, profesorul Dumitru Jompan. Profesor, dirijor, muzician cu deosebite calități, organizator, cercetător al trecutului artistic al Banatului, Dumitru Jompan face parte dintre oamenii aceia rari care știu să creeze în jurul lor bucurie și frumos. Și ar trebui să ne gîndim mai mult la sprijinirea unor asemenea inițiative prețioase, căci acestea constituie temelia pe care se construiește o cultură muzicală largă.

Concertul festiv care a avut loc cu ocazia sărbătoririi a făcut demonstrația valențelor artistice ale corului : a impresionat în primul rînd calitatea emisiei, omogenitatea și acuratețea ei, cultura vocii în toate registrele și în nuanțele dinamice extreme, suplețea ritmului, expresivitatea și participarea afectivă.

Rezerva de mîine a corului mare, încă de azi pregătită pentru viitor, este corul de copii — care a interpretat cîteva piese cu o mare prospețime și o puritate fermecătoare, dar și cu o siguranță tehnică pe care n-o întîlnești nici la formații mult mai „propulsate".

Sărbătorirea s-a încadrat în faza județeană a celei de a IV-a ediții a Festivalului coral „Iosif Velceanu"; astfel, am avut prilejul să ascultăm și alte formații din Caransebeș : Corul de femei al Casei de cultură și Corul liceului pedagogic, ambele conduse de Marcel Rusu, Corul mixt al Sindicatului CFR — dirijor Laurențiu Iancu, Corul mixt al Sindicatului ICM condus de Ion Turcu. Fără îndoială că nivelul general de la care se pornește în Banat în cîntul coral este înalt, că tradiția, tehnicitatea și înzestrarea nativă se împletesc armonios. O dovedește repertoriul dificil, stăpînit cu dezinvoltură. Fără îndoială că prelucrarea de folclor și creația națională stau pe primul loc în afinitățile coriștilor, de aceea piese ca *Lîngă noi, pe lîngă moară* — prelucrarea de folclor de Gh. Dobreanu (Corul Sindicatului CFR), *Lilioară* de V. Grefiens și *Frunză verde foi de fag* de W. M. Klepper (Corul liceului pedagogic) au constituit momentele cele mai realizate ale programului formațiilor caransebeșene. Și poate tot de aceea, singura piesă din afara acestei sfere repertoriale (valsul din opereta *Sînge vienez* de Johann Strauss) a fost mai puțin intuită.

Încercarea cea mai dificilă a constituit-o o piesă obligatorie, introdusă pentru prima oară anul acesta în concurs — idee foarte bună în sine. Dar *Cîntecul de lume* de Doru Popovici este o piesă cu un grad de dificultate foarte ridicat atît vocal cît și ca viziune stilistică, și nu este de mirare că nu a putut fi stăpînită în datele esențiale, într-un timp scurt. Specificul corurilor de amatori, care se situează la diverse nivele de percepție și au alt mod de abordare a partiturii decît formația profesionistă, cere ca piesa obligatorie de concurs să fie aleasă potrivit cu o sferă mai largă de posibilități și nu în raport cu o optică profesionistă.

Dar această mărunță observație nu întunecă reușita frumoasei manifestări, din care corul „Mărgana" și corurile participante au extras desigur satisfacția unei confruntări fructuoase și promisiunea succeselor viitoare.

Elena ZOTTOVICEANU

RECENZII

Din însemnările unui critic muzical

Din lungul şir de cronici muzicale semnate cu cele trei iniţiale notorii *J.-V.P.*, apărute de-a lungul a cinci decenii în aproape toate publicaţiile româneşti (de la *Semnalul* pînă la *Revista Muzica*), Constantin Răsvan a ales — cu răbdare şi singular devotament — o parte, înmănunchiate într-o carte recent publicată. Am întîmpinat cu emoţie cartea ce-şi propune şi izbuteşte să rememoreze personalitatea pandelesciană, atît de larg (dar nu întotdeauna exact) cunoscută. De fapt deşi au trecut opt ani de la dispariţia sa, *J.-V.P.* e departe de a fi uitat ; toţi cei care i-am fost apropiaţi ne surprindem adesea vorbind despre dînsul cu căldura pe care ai avut-o numai pentru un prieten. Pentru că J.-V.P. asta ne era — prieten, cu toate că mult mai în vîrstă ca oricare dintre noi, cu toate că ne „muştruluia" mai tot timpul, ironizîndu-ne în cel mai colorat şi divers limbaj. Ingeniozitatea sa verbală este cea care a făcut epocă, admirabilele sclipiri ale fanteziei, concizia, sau dimpotrivă, bogăţia exprimării, justeţea şi fineţea observaţiilor, nonşalanţe în gen britanic, apetitul balcanic rafinat de gustul franţuzesc, pitorescul, mai bine zis, complexitatea, întregii sale personalităţi, rămîn inegalabile şi adînc săpate în memoria noastră.

Geniul său oral, hiperbolizant, plăcerea de a-şi crea şi desăvîrşi un chip aureolat de legendă — mînuind cu subtilitate bogate şi nebănuite resurse, chiar dacă uneori doar în virtutea unui obicei adînc înrădăcinat — au pus întrucîtva în umbră activitatea practică şi reală de cronicar muzical. Inutil să mai spunem că J.-V.P. era un intelectual de mare cultură, s-a observat însă poate mai puţin cu cîtă măsură o folosea în vorbă sau în scris. Imaginaţia sa (care ne suprindea de cele mai multe ori) era rodul simbiozei între livresc şi spontaneitate, între încorporarea treptată a unor cuprinzătoare informaţii şi un fler deosebit al valorii. Peste toate se impunea însă tendinţa, înnăscută poate, şi în orice caz exersată, a ironiei, disimulînd pînă la nerecunoaşterea uneori a tuturor acestor relevabile calităţi.

Pentru J.-V.P. nimic din ceea ce este muzică nu pare să fie neimportant : consemnează cu pătrundere şi concertele camerale enesciene de la Dalles şi recitalurile susţinute de Aznavour, mulţi ani mai tîrziu, apariţiile lui Oistrach dar şi concertele muzicii militare reprezentative, descrise cu o vervă acodă, încercările unor orchestre şi dirijori improvizaţi de a se impune în viaţa muzicală, înconjurînd în acelaşi timp cu dragoste debuturile unor tineri talentaţi ca Ştefan Ruha, Dan Iordăchescu sau Varujan Cozighian, apreciază constant muzica românească şi analizează lucrările în primă audiţie cu toată seriozitatea şi probitatea profesională, fără a se sfii să-şi exprime rezervele critice ; nimic nu-i scapă, despre fiecare are cîte un cuvînt iar previziunile sale se împlinesc sub ochii noştri. Este o măsură a talentului de critic muzical, credem noi, pe care şi-ar dori-o oricine îndrăzneşte această spinoasă îndeletnicire.

Stilul pandelescian se caracterizează printr-o maximă claritate şi concizie, înflorit uneori prin cele mai imprevizibile asociaţii. Atitudinea critică rămîne mai ales binevoitoare, rezultat al înţelegerii tolerante, fără îndoială, şi a bonomiei sale funciare. Aversiunile sale erau rare şi pe drept întemeiate, însă nici atunci nu declanşau porniri mai violente, ranchiună, ci mai degrabă cîteva şfichiuri verbale neîntrecute pentru plasticitatea şi precizia formulării. Căldura sa sufletească pe care rareori o lasă să se întrevadă, ascunzînd-o sub o persiflare îngăduitoare sau un scepticism conciliant, dă preţ omului care a fost JEAN VICTOR PANDELESCU şi ne lasă o amintire atît de vie încă.

Dan SCURTULESCU

SERGIU CELIBIDACHE ŞI DEZVĂLUIREA MARILOR SENSURI ALE ARTEI MUZICALE

„Sergiu Celibidache face muzică cu un suflu romantic pasionat... Mi-am dat seama ce multă personalitate, putere de convingere, spirit şi farmec întruneşte fiinţa lui".

„Considerîndu-se conducătorul, responsabilul şi exponentul ansamblului pe care-l dirijează, Sergiu Celibidache refuză succesul singular, detaşat celui al întregului grup cu care a colaborat. Este poate modestia care ştie că muzica pe care o creează este un act colectiv sau orgoliul unui dirijor care a format un ansamblu orchestral corespunzător exigenţelor sale".

Sergiu Celibidache dirijează şi pentru public dar în primul rînd pentru orchestră căreia îi smulge un adevărat foc de artificii al cascadelor sonore pline de strălucire".

„Ceea ce este esenţial în crezul artistic al lui Sergiu Celibidache nu stă sub semnul perfecţiunii, cum ar putea să pară natural, ci sub semnul adevărului artistic".

„Românul Sergiu Celibidache, maestru vrăjitor în a obţine cele mai rafinate nuanţe... El poate fi cînd «charmeur», cînd demon, cînd acrobat... Cu gestul său impulsiv dar foarte precis, aci înăbuşe o voce, aci o realizează din desişul partiturii, aci rotunjeşte o cantilenă, aci subliniază contururile incisive ale alămurilor".

„Felul în care marele artist îşi structurează programele, fără eterna şi prin aceasta banalizata piesă concertantă, îndreaptă atenţia asupra esenţei muzicale, propunînd o singură vedetă, muzica însăşi şi paradoxal un singur solist : orchestra însăşi".

„În faţa orchestrei şi a publicului, Sergiu Celibidache este stăpînit de o frenezie barocă a *arătării ;* fie că ne *arată* cum e, mai bine ca oricare altul pătrunde şi restituie adevărurile obiective, zice el, ale partiturii, fie că arată strălucirea, transparenţa culorilor unui fortissimo, fie că subliniază puţinătatea sonoră compensată tensional a unei pauze sau nuanţe quasi imperceptibile. În orice situaţie, el este regizorul activ şi pasionat a cărui siluetă se conturează doar în spatele cortinei de fum a sunetelor".

„Nici reclama, nici onorariile nu-l pot împiedica pe Sergiu Celibidache să nu dirijeze ceea ce nu-i face plăcere, ceea ce nu-l bucură... Aproape în fiecare măsură s-a putut vedea că numai lui Celibidache, acest miraculos muzician român în care se împletesc temperamentul aprig valah şi eleganţa... numai lui i se datoresc nervul şi sonoritatea frumoasă".

„Un om care pune toată pasiunea în convingerile sale, care mai curînd ar muri de foame decît să dea concerte nereuşite, Celibidache este un artist. În vreme ce alţi dirijori acceptă 3 repetiţii ca îndestulătoare, pentru pregătirea unui concert, Celibidache cere cel puţin 10. Muzicienii care au lucrat sub conducerea lui sînt de acord că rezultatele au meritat toată această muncă extenuantă"...

„Celibidache... O furtună ! Un vulcan ! Nici un şef de orchestră nu stăpîneşte astfel orchestra. Magnetizează instrumentiştii, hipnotizează ascultătorii. Se spune că este un dirijor imposibil de satisfăcut, dar toate orchestrele din lume îşi disputâ privilegiul de a fi dirijate de dînsul. Cutreieră lumea, căutînd orchestre cu care-i place să lucreze, indiferent de renume sau prestigiu. Acestora le dă tot ce are mai bun în el şi le face să cînte în aşa fel încît nici ele nu se mai recunosc. Celibidache este unul dintre cei mai complecşi muzicieni ai timpurilor noastre..."

Aş putea continua să înşir pe pagini întregi decupaje din cronicile pe care i le-au dedicat lui Celibidache muzicienii lumii...

Sergiu Celibidache este unul din fenomenele muzicale ale timpurilor, înscriind în marea istorie a muzicii una din cele mai pasionate polemici, cumulînd adoraţii şi respingeri.

Dincolo de controverse, de entuziasme, de neînţelegeri, de aclamări, de extazieri, de adversităţi, dincolo de aprecierile criticilor, de orice cuvinte rostite de şeful de orchestră în faţa ansamblurilor, indiferent de declaraţiile făcute gazetarilor, în care îşi exprimă lipsa de încredere în marii reprezentanţi ai artei dirijorale (în 1978, *Süddeutsche Zeitung* insera, de pildă sub titlul „Sînt toţi dirijorii ignoranţi ?" — o discuţie deschisă cu Sergiu Celibidache în care găsim cam neobişnuite prin cruzimea lor notaţii despre Toscanini şi Furtwängler), pentru cei care au asistat la repetiţiile şi concertele lui Celibidache, pentru orice instrumentist care a lucrat cîteva săptămîni sub bagheta dirijorului, Celibidache „este cu adevărat unic" — cum scria încă în anul 1966 Roland Heroux într-un ziar canadian şi încercînd să punctez cu ajutorul cronicilor, însemnărilor pe care le-am găsit în publicaţiile lumii, cîteva din laturile personalităţii sale artistice, nu voi urmări în fapt decît să caut cîteva dintre izvoarele acestei unicităţi...

Găsim explicaţii ale miracolului Celibidache, ale forţei lui Celibidache în biografia artistului ?

Născut în anul 1912 la Roman, Sergiu Celibidache absolvă liceul la Iaşi, iar în 1932 este student al Politehnicii bucureştene.

Părăseşte curînd studiile tehnice pentru a se ocupa de filozofie, de muzică. Părinţii, dezamăgiţi de o asemenea hotărîre, îi retrag orice sprijin material.

Tînărul acceptă riscurile şi răspunde cu curaj marii sale chemări spre artă. Îşi asigură o modestă existenţă ca pianist la o şcoală de coregrafie particulară. Este pasionat în acel timp de jazz şi caută să demonstreze legăturile, asemănările ce pot fi stabilite între tehnica dezvoltării polifonice a unei teme de Bach şi a uneia din muzica de jazz. În anul 1938 la chemarea lui Heinz Tiessen dă concurs la „Hochschule für Musik" din Berlin. Pentru admitere, trebuia să scrii o fugă, o compoziţie liberă şi un allegro de sonată cu teme

date. Celibidache reuşeşte primul din 138 de candidaţi ce concurau pentru 25 de locuri. Se supune acum, cîţiva ani, unei severe, unei academice discipline. Munceşte cu ardoarea marilor pasionaţi. După cîţiva ani de studiu, severul Tiesse îi prezice o mare carieră muzicală. Din anul al treilea de studiu la „Hochschule für Musik" este asistentul profesorilor de structură muzicală, dirijat coral şi instrumentaţie. „Era deja foarte mult pentru cariera de pianist de local pe care mi-o prezisese tatăl meu" se va confesa peste ani Celibidache unui gazetar. Paralel cu studiile muzicale, tînărul Celibidache urmează cursurile de Filozofie şi Matematică ale Universităţii din Berlin. Susţine curînd o teză de doctorat cu privire la tehnica componistică a lui Josquin des Prés...

În anul 1945, la încheierea studiilor, la încheierea războiului, Celibidache începe o altă mare bătălie, bătălia pentru afirmare.

În acest an se prezintă la un concurs pentru ocuparea postului de prim dirijor al Orchestrei Radioului berlinez. În acest an dirijează şi primul concert din viaţă. „O personalitate fascinantă" — scria unul dintre primii cronicari ai şefului de orchestră.

Revista *Constanze* nota tot atunci drept text la o fotografie a lui Celibidache : „Der Zauberer in Frack" — Vrăjitorul în frac.

Celibidache rămîne în fruntea ansamblului berlinez pînă în anul 1952.

Vorbind despre această epocă, dirijorul declara cu ani în urmă criticului Alfred Hoffman, consemnînd în fapt o adevărată profesie de credinţă : „În privinţa succesului, lucrurile au mers, aş spune, de la sine. Cutez să afirm că mi-a trebuit o oarecare tărie de caracter pentru a nu mă culca pe laurii ovaţiilor publicului de după război, care fericit că scăpase de ororile măcelului şi i se oferea din nou muzică, era dispus să poarte în triumf dirijorii.

Am căutat însă să servesc muzica şi gîndirea adevărată a marilor compozitori şi acesta mi-a fost stimulentul pentru a profesa..."

În muncă, într-o continuă nevoie de perfecţionare, într-un contact profund cu mişcarea culturală a timpului, într-un înalt profesionalism (dublat de o temeinică cultură ştiinţifică, filozofică), în capacitatea de a se dărui muzicii şi nu prejudecăţilor şi intereselor mărunte, în consecvenţa cu care s-a dăruit adevărului artistic, rezidă indiscutabil unul dintre izvoarele unicei arte a lui Sergiu Celibidache.

„Înţelepciunea lui Celibidache — scria Al. Tănase într-un eseu intitulat *Sublimul în muzică*, constă în a descoperi mereu în opusurile muzicale pe care le interpretează aurul curat al inteligenţei şi simţirii, este modul de a ne ridica pînă la fiinţa pură, ideală a muzicii convertită într-o realitate psihică şi spirituală de mare autenticitate. Nu este vorba de o metafizică a muzicii în sensul proiectării ei deasupra existenţei dincolo şi mai presus de omenesc, ci de ridicarea existenţei şi a conştiinţei noastre pe trepte tot mai înalte ale cugetului şi simţirii, ale setei de ideal şi puritate. În acest sens, concertele Celibidache au reprezentat o invitaţie de a pătrunde în însuşi Templul muzicii în care ne este dat să trăim un adevărat miracol : să vedem cum arată faţa ascunsă, mai exact faţa dinăuntru şi din adîncuri a muzicii".

Idealul lui Celibidache în lupta pentru muzică, rămîne textul, adevărul textului, adevărul — cum spunea unul din criticii noştri — ca unitate de măsură a reuşitei şi a nereuşitei, adevăr care presupune : frumos, echilibru, proporţie.

Ce este textul pentru un dirijor ? Iată una din declaraţiile făcute unui critic, repetate de altfel adeseori la cursurile de perfecţionare de la Sienna, Trier, München.

„Textul muzical — spunea Celibidache — trebuie privit ca un document, dar un document incomplet care să-ţi servească drept criteriu la punerea în mişcare a masei de sunete. Nu există decît o singură cale pentru a ajunge la pătrunderea textului : stăpînirea gramaticii muzicale, care nu este interpretabilă, ci trebuie pur şi simplu cunoscută. Dar gramatica ce trebuie cunoscută de interpreţi nu este doar studiul melodicii, ritmicii, armoniei, contrapunctului, formelor muzicale. Toate acestea, fără altceva, creează o apropiere neorganică şi ceea ce este mai rău — statică de opera muzicală. Înainte de a putea pretinde să dai o notă personală textului pe care vrei să-l tălmăceşti, trebuie să cunoşti tendinţele şi posibilităţile de combinare ale elementelor componente. Nu pot ţine, desigur, un discurs, fără a diferenţia o întrebare, un răspuns, o afirmaţie, o negaţie sau o pauză. Leg subiectul şi predicatul în baza unei funcţiuni comune care determină sensul întregii fraze. În domeniul muzical de oarecare ajutor îmi este armonia, totuşi, exact aceleaşi componente frazate divers dau rezultate diverse, fără ca alcătuirea lor gramaticală, fără ca raporturile armonice să se fi schimbat." „Această dezvăluire a sensului muzicii — a înţelesului frazelor — continuă Celibidache — este rodul interpretării care constituie o preocupare aparte, deosebită de celelalte discipline muzicale, dar cu legile ei bine determinate care trebuie stăpînite. A reda desfăşurarea unitară, organică, a discursului muzical în funcţie de sensul estetic mi se pare ţelul suprem al interpreţilor. După ce ai stabilit deci direcţia arhitecturii generale a edificiului muzical ca şi direcţia vectorilor componenţi ai lucrării, poţi pretinde să găseşti rezolvarea ta interpretativă personală. Şi subliniez : există o mare varietate de rezolvări juste, dar toate trebuie să se încadreze în desfăşurarea muzicală naturală. De multe ori mi s-a declarat că interpretările mele aduceau ceva nou, dar poate puţini erau aceia care observau că de fapt nu urmăream decît să respect tendinţa naturală a construcţiei muzicii. Important este să ajungem la un echilibru între toate elementele interdependente, care determină unitatea operei de artă". Şi, cum declara în amintitul interviu din *Süddeutsche Zeitung:* „A interpreta înseamnă a şti ce este muzica. Dar esenţa muzicii se schimbă în jocul sensibilităţilor. Aceasta o spunea marele Kant. Nimic nu este mai fals ca această tendinţă. Sigur : muzica se află în relaţie cu sensibilitatea, cu gîndirea cu noţiunile. Dar muzica nu este sensibilitate ci transcenderea sensibilităţii pentru că în fiecare clipă de muzică trebuie să ştiu de unde vin şi unde mă duc". „Dacă mă lupt cu ceva — declara Celibidache — aceasta se numeşte stratificarea unor greşeli care s-au închircit, s-au codificat". O asemenea luptă poate fi dusă

însă numai pe baza unui concept ştiinţific. Şi tocmai de aceea pentru Celibidache muzica este o ştiinţă. Citez dintr-un interviu acordat cu ani în urmă lui Aristide Buhoiu : „Deci după Dvs. muzica poate fi o ştiinţă ?“ „Da, am mai afirmat-o de nenumărate ori : muzica este într-un fel o ştiinţă. Să luăm ca exemplu *Idila lui Siegfried* de Wagner. Compozitorul o dirija în 30 de minute. Azi vine cineva şi o execută numai în 20 de minute.“ „Aceasta nu ţine de temperament ?“ „Nu te contrazic, dar aş vrea să-ţi spun că există în partitură cîteva măsuri pe care eşti obligat să le respecţi. În vremurile noastre cred că prea mulţi îşi bat joc de ideea iniţială a unor compoziţii, de ceea ce a vrut să transmită creatorul. Sigur, *Valsul* acesta de Chopin (se repede la pian şi atacă primele note), poate fi cîntat aşa şi aşa. S-au găsit deştepţi care au vrut să-l modifice total. Dar atunci nu mai era Chopin... Ţelul meu este să respect puritatea operei.“ Distinsa intelectualitate a lui Celibidache vine din această adîncă scientificare a artei... Poetica rigorii — cum a fost definită arta lui Celibidache, fiind o fascinantă demonstraţie a modului în care cea mai risipită spontaneitate trebuie impecabil organizată ; de aici, cum s-a spus, leitmotivul conceptual ce poate fi desluşit în ea, ştiinţificitatea metodelor sale de muncă, originalitatea viziunii, doctrina frazării muzicale, modalitatea specifică de reclădire a formelor, de impunere, de contopire a timbrurilor, de aici unicul farmec al coloristicii lui Celibidache.

În concepţia lui Celibidache adevărul muzicii nu poate fi întîlnit decît în sala de concert... orice înregistrare anulînd sponteitatea, puterea de acţiune asupra sensibilităţii auditoriului.

„Spaţiul muzical nu poate fi proiectat în nici un alt sistem de coordonate“ — declara Celibidache. Relaţia dintre disc şi spaţiul muzical este aceea dintre peisaj şi fotografie. Nici stereofonia, nici cele mai moderne modalităţi de înregistrare nu schimbă în opinia dirijorului, datele problemei. Consecvent cu concepţiile sale (deşi, pe acest plan, este clar, ele rămîn discutabile), Celibidache nu ţine la înregistrări.

Celibidache în general nu face discuri, pentru Celibidache „valoarea adevărată a discurilor este doar cea istorică, pentru a ne oferi documente fie ele şi imperfecte asupra modului cum se făcea muzică la un moment dat“.

Aş releva acum cîteva dintre documentele ce evidenţiază participarea lui Celibidache la viaţa muzicală a ţării.

Celibidache a găsit la Bucureşti o orchestră cu mari calităţi, o orchestră care a înţeles şi şi-a însuşit deplin gîndirea sa muzicală, o orchestră ce s-a dovedit capabilă de o adîncă afiliere la conceptul, la modernul concept al lui Celibidache. Dirijorul însuşi mărturisea într-un interviu acordat unui reporter al revistei *Contemporanul* : „Este o orchestră cu adevărat excepţională... cu talente nemărginite. Unde mai poţi întîlni, la un loc, un asemenea clarinetist, fagotist, oboist şi cîţi alţi instrumentişti de elită... Pentru un străin faptul poate părea o întîmplare fericită dar eu ştiu, asta-i România, pămînt generos din care rodeşte firesc ceea ce prin alte părţi apare doar din cînd în cînd, în mod excepţional“. Şi iată, în acest sens, o altă declaraţie făcută reporterului ziarului *Scînteia* : „Acest colectiv este format din oameni de real talent. Printre cei mai buni instrumentişti pe care i-am cunoscut şi ţineţi seama că am colaborat cu mari ansambluri. Nici o altă orchestră nu se poate lăuda cu atîtea forţe... În plus, o enormă dorinţă de a învăţa, de a ajunge să gîndească ştiinţific ce cîntă. Cu un colectiv ca Filarmonica „George Enescu“, pregătit asiduu, dotat şi cu instrumente pe măsura capacităţii lui, drumul spre acele succese răsunătoare pe care le merită pe deplin, este drept, fără piedici... Aceasta este adevărul. Nicăieri nu găseşti un arcuş mai volatil, mai nobil, o participare mai spontană ca la români. De aici, începe însă suişul : muncă, repetiţii, concerte, pentru ca să culegem roadele cît mai curînd“.

Ce a însemnat Sergiu Celibidache pentru instrumentiştii Filarmonicii bucureştene ?

Iată două declaraţii :

Aurelian Octav Popa :

„Celibidache te sileşte să faci muzică în mod conştient. Nu te poţi lăsa numai în grija lui, ci trebuie să-ţi gîndeşti, să-ţi descoperi locul în textura muzicală. În acest fel m-am simţit integrat în ansamblu chiar prin răspunderea pe care dirijorul ne-o insufla. El ne-a pus pe noi toţi instrumentiştii în raporturi clare, unuii cu alţii, în funcţie de vocile din partituri. A stabilit raporturile dar ne-a pus în situaţia să le căutăm şi noi.

Celibidache are o calitate primordială. Toată lumea cîntă esenţa muzicii, însă foarte puţini ajung să aibă o calitate primordială. El o are, cred, în aceea că propune şi realizează un fel de a face muzică ce se poate trage din firea omului, din firescul omului. Se face muzica aşa cum se înţeleg oamenii între ei... Calitatea primordială de a face muzică în dinamica exactă a înţelegerii dintre oameni. El accentuează foarte mult dorinţa de a transcende limbajul ; cu un limbaj ştii să faci monolog. El vrea să-l foloseşti pentru a te înţelege“.

Mihai Tănăsilă :

„Sub bagheta sa, noi, cu toţii, am ştiut că muzica trebuie să trăiască, sub degetele noastre, sub ochii noştri, în inimile noastre. Rareori, noi, cei ce slujim arta sunetelor, am avut ocazia de a ne simţi astfel stăpîni pe sensul cel adevărat al muzicii“.

Ni-e drag Sergiu Celibidache, pentru dragostea cu care dirijorul aclamat de la Paris la Tokyo de întreaga lume muzicală a făcut muzică la Bucureşti, ne este drag pentru modul în care o optimizat orchestra Filarmonicii, ne este drag pentru că oriunde călătoreşte aminteşte de Iaşi, de oraşul tinereţii sale.

„Mi-e sufletul plin de Iaşi — declara Celibidache în ianuarie 1978 reporterului *Scînteii* ; acolo mi-am petrecut adolescenţa, acei ani sînt un capital neînchipuit de valoros pentru mine ; Iaşul, cu străzile lui, cu amintirile marilor oameni de cultură, cu anii de studiu..“

„Sînt dator — declara Celibidache reporterului revistei *Contemporanul* — să restitui acum sporită zestrea ce mi-a fost dată aici în România“. Şi, pe acest plan, revenim la o idee lansată în critica

noastră şi care merita desigur atenţia cercetătorilor... moldovenismul conceptului lui Celibidache.

Celibidache aduce în muzica europeană marea zestre a gîndirii româneşti.

Nu credeţi într-adevăr că culorile, neasemuitele culori ale lui Celibidache vin din bătrînii cronicari ai Moldovei, ritmurile sînt ale Siretului, curgerea tempilor ni-l aminteşte pe Sadoveanu, modul de atac, puterea de influenţă, arta ieşeanului Antonin Ciolan, starea de vibraţie emoţional-intelectuală, Dealul Copoului, marile amintiri ale cetăţii Iaşului ?

„Sergiu Celibidache — scria Ana Blandiana — este un obraz bărbătesc, ciudat de familiar, cunoscut de mult, românesc, într-un fel inanalizabil, de o frumuseţe ştiută, venind din Ţara de Sus pentru că seamănă şi cu Eminescu şi cu Sadoveanu şi cu Enescu şi cu Stere şi cu atîţia alţii de mai la nord sau de mai la sud, care au suferit şi cărora le-a fost dor ; un obraz mînios, grav, jucăuş, părintesc, fericit, dojenitor, dezamăgit, recunoscător, revendicator, duios, blînd, nepăsător, gingaş, copilăresc, reîntinerind şi îmbătrînind cu 20 de ani între 2 sunete, cu 2 milenii între 2 octave, un obraz pe care muzica şi viaţa, istoria şi moartea se alungă una pe alta şi revin mereu, ca într-un canon".

Iosif SAVA

Sergiu Celibidache văzut de un fost membru al Filarmonicii din Berlinul Occidental

Cea de-a 70-a aniversare a zilei de naştere a lui Sergiu Celibidache a determinat apariţia în presa internaţională a mai multor materiale dedicate personalităţii marcante a marelui dirijor român. Dintre ele, ne oprim asupra substanţialului articol publicat în revista „Musica" a cunoscutei edituri „Bärenreiter" din Kassel (nr. 6 din noiembrie/decembrie 1982) de către Hans-Peter Schmitz sub titlul *Sergiu Celibidache şi Berlinul, amintiri şi gînduri ale unui fost membru al Filarmonicii,* evocînd cei şapte ani (1945—1952) în care Celibidache s-a aflat la conducerea Filarmonicii din Berlinul occidental.

„Venind la sfîrşitul anilor '30, fără a dispune de niciun fel de mijloace, în îndepărtatul Berlin — spune Hans-Peter Schmitz —, după ce activase, ca pianist, într-un domeniu muzical total diferit, el a reuşit, după o perioadă de pregătire neobişnuit de scurtă, să treacă examenul de admitere pentru studiul compoziţiei la Academia de muzică, transferîndu-se abia ulterior la clasa de dirijat a lui Walther Gmeindl (...) cînd, în iunie 1945, Berlinul a fost împărţit de armatele aliate în patru sectoare — continuă autorul articolului —, Filarmonica fiind inclusă în sectorul aparţinînd S.U.A., ofiţerul american John Bitter, însărcinat cu problemele de muzică, a obţinut ca Sergiu Celibidache, pe care-l cunoscuse la Academia de muzică, să fie numit dirijor şef şi deţinător al licenţei din partea administraţiei militare a S.U.A."

Iată-l deci pe tînărul Celibidache, pe atunci în vîrstă de 33 de ani, în funcţia de mare răspundere artistică pe care o ocupase anterior Wilhelm Furtwängler. Cum s-a comportat el, odată instalat ? Ne-o spune tot Hans-Peter Schmitz : „Ca un om care suferise el însuşi, s-a dovedit a avea o «inimă» pentru suferinţele altora, ajutînd pe unde putea ; astfel, în iarna deosebit de grea din 1945/1946, Celibidache i-a adus acasă profesorului său de compoziţie Heinz Tiessen un cărucior de mînă umplut cu cărbuni, a vizitat pe membrii bolnavi ai Filarmonicii şi le-a adus alimente (...) Faţă de noi, instrumentiştii, se comporta foarte colegial, ceea ce ne-a determinat să-l numim, pe scurt, Celi ! (...) Ca intelectual, el a constituit pentru noi o apariţie ieşită din comun : studiase matematica, filozofia, muzicologia şi s-a dovedit capabil să exprime ce simte (după cum o demonstrează *Fenomenologia* sa)".

Privind retrospectiv perioada directoratului artistic al lui Sergiu Celibidache la Filarmonica din Berlinul occidental, Hans-Peter Schmitz declară : „Decizia numirii sale a însemnat pentru întreaga dezvoltare viitoare a orchestrei o mare fericire, chiar dacă unii membri ai Filarmonicii nu au ştiut să «guste» fericirea aceasta (..) În cei şapte ani de colaborare cu orchestra noastră, el a obţinut un rezultat comparabil, într-un anumit sens, cu acela al lui Hans von Bülow, care — ca primul dirijor şef al Filarmonicii — a educat orchestra, ridicînd-o la rangul unui corp sonor de elită de renume mondial. Celibidache a reuşit să adapteze Filarmonica la cerinţele unei noi epoci, ale unui nou ideal orchestral, privind sonoritatea, tehnica, intonaţia, precizia, repertoriul, şi aceasta fără a sacrifica inconfundabilul nostru stil concertant tradiţional, — o realitate pe care Wilhelm Furtwängler mi-a confirmat-o personal cu multă recunoştinţă. Realizarea lui Celibidache, mai ales în primii ani, cînd condiţiile de viaţă erau foarte grele, a fost enormă, dacă ne gîndim că în numeroasele concerte pe care le-a dirijat — căci pe atunci încă nu se foloseau dirijori oaspeţi — a condus toate lucrările, în majoritate prime audiţii, pe dinafară ; iar pentru a satisface marea sete de noi lucrări, care fuseseră pînă atunci excluse din programe, repertoriul tradiţional a trebuit să fie în permanenţă lărgit".

Colaborînd în cursul celor şapte ani cu Sergiu Celibidache, Hans-Peter Schmitz şi-a putut forma o părere de ansamblu asupra artei marelui dirijor. Iat-o, în concluzia articolului său : „Sergiu Celibidache este o personalitate cu totul aparte. Înzestrat cu o neobişnuită mobilitate spirituală, el se comportă foarte spontan, ca un fenomen al naturii, exprimînd în interpretările sale elementele dansului şi ale cîntului într-un sens mediteraneean, în timp ce — ca un nativ din sud — noţiunile de *viaţă* şi *joc* nu-i apar antagonice (...) Solicitînd, în anumite lucrări, cele mai subtile nuanţe în *pianissimo,* el vădeşte, pe de altă parte, o bucurie copilărească în secvenţele de *fortissimo* cu alămuri şi percuţie, arcul său interpretativ extinzîndu-se, încă din epoca sa berlineză, de la o prospeţime naturală, sănătoasă, pînă la cea mai rafinată *morbidezza,* de la barbarisme arhaice pînă la suprema frumuseţe şi ele-

ganță. Și nu altfel s-au petrecut lucrurile cu dimensiunile repertoriului său. Orice muzică pe care o dirijează Celibidache pare nouă, neuzată, ca și cînd ar răsuna pentru întîia oară. Și deoarece dispune de capacitatea de a transmite membrilor orchestrei tot ceea ce resimte în interiorul personalității sale — bucuria adevărată, ca și suferința adevărată —, el atinge în concerte o extraordinară forță de convingere, ba chiar o asemenea profunzime, încît muzica pare, la el, o oglindire efectivă a vieții umane".

Edgar ELIAN

AGENDĂ INTERNAȚIONALĂ

• Există oare dominante ale unei săptămîni muzicale londoneze ? Dacă urmărim cronicile în *The Daily Telegraph* timp de, să zicem, 7 zile din decembrie 1982, vom spune : da. Dominantele acelei săptămîni sînt prezența masivă a tineretului și vedetele. Semnatarii cronicilor sînt Robert Henderson și Alan Blyth, alternativ.

Așadar, la Royal Philharmonic Orchestra, un concert obișnuit „dobîndește strălucirea celui care îi este dirijor oaspete permanent : Iuri Temirkanov". În program figurează *Simfonia a 4-a* de Mendelssohn-Bartholdy, *Rhapsody in blue* de Gershwin — la pian Cristine Ortiz, și *Șeherezada* de Rimski-Korsakov. Încă un concert cu aceeași orchestră, de astă dată sub bagheta lui Paavo Berglund. Aici a debutat deținătorul premiului al 3-lea la ultima ediție a concursului de la Leeds, pianistul francez Bernard D'Ascoli, care a captivat „prin prospețimea și influxul liric, discret poetic, prin luminozitatea și simplitatea viziunii sale grefate pe tehnică impecabilă".

• La Queen Elizabeth Hall un recital Jean Pierre Rampal cu un program în care au impresionat mai ales *Sonata* de Franck și *Sonata în do minor* de Donizetti, dovedind încă o dată că „J.P.R. este unul dintre cei mai aleși flautiști ai epocii". Apoi în aceeași sală, concertul orchestrei de cameră din Scoția (apreciată pretutindeni pentru finețea execuțiilor sale) sub bagheta unui tînăr american — James Conlon — care „printr-un control perfect al gradațiilor dinamice și o excelentă structurare a muzicii a conferit un relief aparte acestui concert «Mozart» ca un fel de redescoperire a miracolului, a inefabilului melodic mozartian și, în *Simfonia Jupiter*, a contrapunctului."

• Wigmore Hall, o altă sală de prestigiu a Londrei, a prilejuit melomanilor o reîntîlnire cu tînărul pianist israelian Daniel Adni. „De data aceasta, pianistul și-a confirmat mai mult limitele decît virtuțile, adică s-a văzut lipsa de angajament în cînt, de autoritate, de persuasiune pianistică... Sobrietatea afișată este un substitut al ardoarei care-i lipsește."

O impresie deosebit de favorabilă a produs în schimb Stephen Hough, tînăr pianist de abia trecut de 20 de ani, recent laureat al concursului „Terence Judd". „Vigoare de oțel, simț dramatic, țesături clare, străvezii chiar" sînt cîteva din calitățile remarcate de cronicar în interpretarea *Chaconei* de Bach/Busoni și în *Sonata a 6-a* de Prokofiev.

• În fine, la conferința de presă ocazionată de cea de a 250-a aniversare a operei Covent Garden, problema copiilor, a atragerii acestui virtual public tînăr spre spectacolele lirice, a fost un punct de maxim interes. Soluții ? Pe lîngă matineele pentru copii, Covent Garden va prezenta și o serie de spectacole în cîteva din marile școli engleze.

• La Opera din Frankfurt pe Main, cunoscuta regizoare Ruth Berghaus din R.D.G. a montat premiera *Parsifal*, socotită de către Jens Wendland în *Süddeutsche Zeitung* „un triumf". Prin ce a excelat respectiva regie ? „De această dată n-a fost nici cultul actului inițiatic, nici misterul armoniei, nici o demistificare totală (vezi plasarea acțiunii, în viziunea lui Liebemann, la Geneva, după o catastrofă atomică), nici austeritatea unei societăți exclusiv clericale (montarea lui Harry Kupfer la Berlin) și nici exaltarea gîndirii eroice naționalist-germane (viziunea lui Syberber) ; Ruth Berghaus și scenograful Axel Mauthey au izbutit simplu, dar genial, să plaseze un soi de basm într-o povestire kafkiană". Opera *Parsifal* apare ca o „istorisire a suferințelor unui altfel de Cavaler al tristei speranțe", excelent interpretat de tînărul austriac Walter Raffeiner. În deplină consonanță cu scena, operind cezuri logice în discursul muzical, diminuînd considerabil masele sonore ale alămurilor, reliefînd alte structuri decît cele îndeobște auzite, Michael Gielen și-a confirmat bunul său renume.

• Despre același spectacol, cîteva rînduri din cotidianul vienez *Kurier* : „Avem de-a face cu o veritabilă acțiune de măturare, de debarasare de simbolica creștină", „un spectacol fără demarcație între bine și rău", iar în ceea ce privește muzica — „un Wagner fără pic de machiaj", dar oricum, „cu o forță de convingere extraordinară".

• Spectacolul *Aida* prezentat de compania „Arena din Verona" la Viena este taxat de Walter Gürtelschmied în același cotidian drept „O plictiseală de moarte", în pofida unei distribuții de elită (Aida — Maria Chiara, Amneris — Elena Obraztova, Radames — Nicola Martinucci, Amonasro — Garbis Boyagian. De ce ? Pentru că arhitectul Vittorio Rossi „n-a făcut altceva decît să vulgarizeze și să pocească vechea montare de la Verona transformînd-o într-un kitsch lamentabil."

• Directorul artistic al caselor de discuri din RDG anunță în ziarul *Neues Deutschland*, cîteva din producțiile anului 1983 : integralele *Isteața* de Orff, *Fidelio* și *Traviata*, mai multe misse de Mozart, *Missa în si minor* de Bach, *Simfoniile 3* și *6* de Mahler, discuri-portret cu interpreți virtuozi, înregistrări cu lucrări contemporane de Fisler, Wagner-Régeny, Matthus, Schenker, Zimmerman etc. La acestea se adaugă lucrări de teatru și literatură și muzică ușoară.

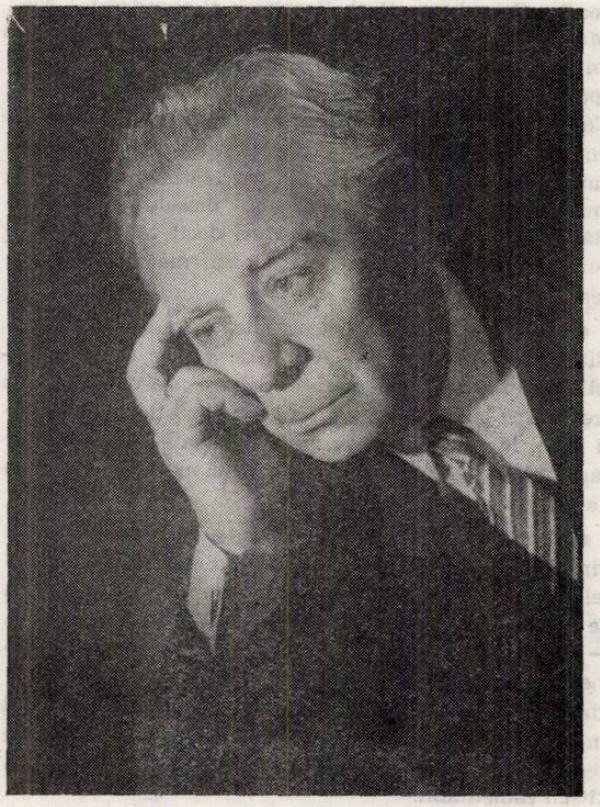
Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Dumitru D. Botez
PORTRAIT

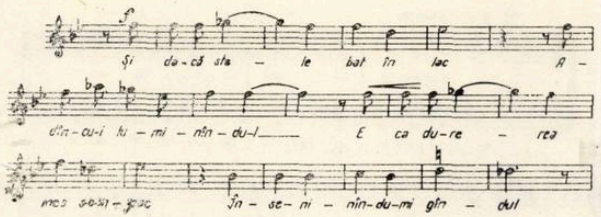
Anton **DOGARU**



L'estime toute particulière que j'éprouve pour D. D. Botez s'attache probablement à mes années du Conservatoire, aux fascinantes impressions que produisit sur moi son exceptionnelle qualité de pédagogue et de directeur de choeur de la meilleure tradition. Aussi ai-je tenu pour un devoir de ma part d'entreprendre une recherche sur l'activité qu'il a menée et continue de mener — à ses presque 80 ans —, en étant continuellement conduit par une idée pleine de signification : „J'ai toujours cru, affirme-t-il, dans la prodigieuse force éducative de la musique, sourtout du chant choral, qui dans tous les pays du monde civilisé a contribué de tous les temps et contribuie aujourd'hui encore à l'éducation esthétique, patriotique et civique des peuples".

Né le 10 mars 1904 dans la belle ville moldave de Roman, Dumitru D. Botez s'appliqua pour commencer à l'étude du violon, étant premièrement guidé par un musicien de la fanfare du 14e Régiment de Fantassins de la ville, un certain Ion Zamfir ; ensuite, se tournant vers le chant, il reçut les premiers rudiments de cet art du professeur Antonio Bossa. L'amour de la musique — comme il le reconnaît encore aujourd'hui —, il l'a reçu de sa mère qui encouragea ses premiers pas dans cette direction, dans la ville natale. Cette ville où, l'enfant qu'il était, très doué par ailleurs, vibrait déjà à la beauté des „après-midi sereins de l'été quand, à l'heure du crépuscule, apparaissait à l'horizon la silhouette massive du mont Ceahlău dont l'image était symbolique et sans pareille". Autant dire que, dès son plus jeune âge, D. D. Botez admira la majesté, la somptuosité, la force symbolique, massive — des attributs que, sous différentes formes, toute son activité ultérieure d'interprète nous fera retrouver.

Encore enfant, D. D. Botez dirigea maintes fois le choeur de l'Evêché et de l'église „Saints-Archanges" de Roman, son désir de devenir musicien se trouvant stimulé par ces milieux culturels. De cette époque datent d'ailleurs ses premières compositions : une *Liturghie* (Messe) et une méditation inspirée des vers d'Eminescu *Şi dacă ramuri bat în geam,* titre maintenu pour sa composition *(Et si des rameaux frappent à la fenêtre)* où l'on découvre certains accents de romance ainsi qu'un esprit notamment harmonique, avec des „surprises" issues des idées du poème :

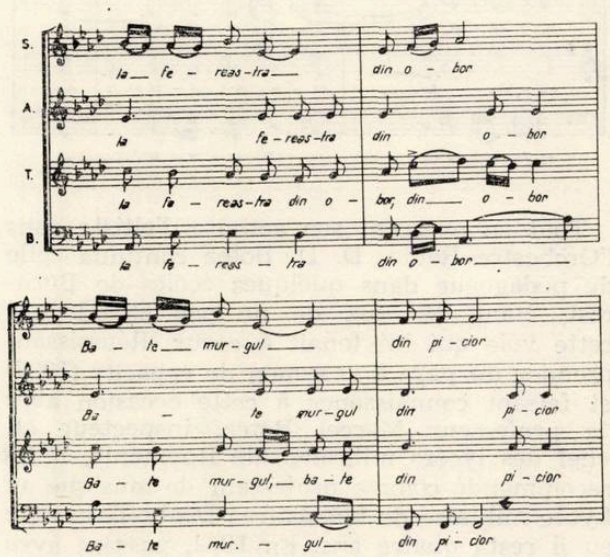


De sa dernière année de lycée à Roman date un *Hymne* dédié aux petits scouts roumains. A cette époque également, plus exactement en 1922, a eu lieu l'événement qui marqua d'une façon signifiante sa formation musicale : son premier contact avec Georges Enesco qui, cette année-là, avait entrepris une tournée à travers la Moldavie et que le jeune aspirant aux „mystères" d'Eutherpe considéra „ensorceleur". Enfin, toujours pendant ses dernières années de lycée, il commença à prendre des leçons d'harmonie avec Gr. Buică dont le résultat fut l'élaboration de quelques nouvelles compositions — entre autres ce *Marş de excursie (Marche pour une excursion)* que l'on conserve encore et qui fut écrit à l'intention du Choeur et de l'Orchestre du lycée.

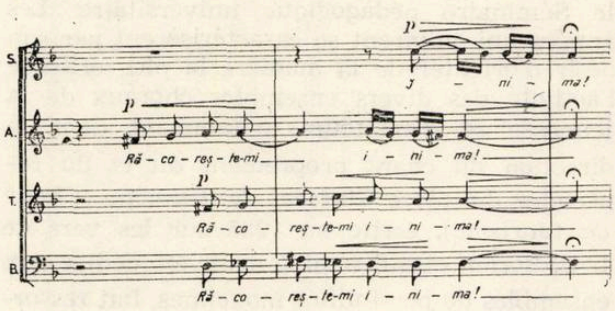
En 1923, il commence à suivre les cours du Conservatoire de Jassy, en même temps qu'il s'inscrit aux Facultés de Droit et de Philosophie de la même ville, dénombrant parmi les professeurs de cette dernière des personnalités prestigieuses comme Petre Andrei, Ion Petrovici, Mihai Ralea. Quant à ses maîtres du Conservatoire, il s'y trouvaient quelques uns de notables dans la sphère de la culture musicale roumaine du temps, tels que Alexandru Zirra, Constantin Baciu, Atanase Teodorini et, surtout, le chef d'orchestre Antonin Ciolan. Pendant qu'il était étudiant, D. D. Botez participa comme interprète aux manifestations musicales de l'Athénée Populaire „Ion Creangă" de Tătăraşi (Jassy), de la Société Culturelle „Miron Costin" de Roman, etc. C'était comme un préambule de l'infatigable labeur que D. D. Botez devait déployer au cours des années ultérieures comme guide des ensembles de choristes amateurs.

Après avoir obtenu son diplôme de licencié en droit, il sera pendant quelque temps avocat à Roman, mais le 1er janvier 1931 il commencera sa carrière pédagogique au Séminaire Théologique et à l'Ecole Normale de Garçons de cette ville. „Avec ces écoliers, se rappelle D. D. Botez, j'ai réussi à très bien travailler étant donné l'attention et les soins accordés aux qualités vocales des élèves et de l'ensemble choral. J'ai disposé d'un choeur de voix d'hommes et d'un choeur mixte, en utilisant les enfants pour les voix de soprano et d'alto, deux ensembles qui me donnaient de réelles satisfactions".

Le 15 septembre 1933, à la suite d'un concours organisé par la Société de Radio-Diffusion, il est déclaré „réussi" comme altiste dans l'Orchestre Symphonique Radio. Commençait ainsi une nouvelle étape de spécialisation musicale sous la direction de quelques célèbres baguettes : Th. Rogalski, C. Bobescu, C. Silvestri, Ionel Perlea, H. Scherchen, W. Mengelberg, G. Georgescu et même Georges Enesco. Avant son établissement à Bucarest — pour être admis dans l'Orchestre Radio, le jeune musicien composa quelques oeuvres chorales en s'inspirant de modèles folkloriques. A l'instar des devanciers, D. D. Botez chercha à pénétrer dans ce domaine représentatif en remaniant des mélodies spécifiques. Par exemple, dans *Foaie verde de mohor (Feuille verte de milllet)*, le ténor soliste chante une doïna étant accompagné par les voix du choeur qui se déploient sur des dessins diatoniques :

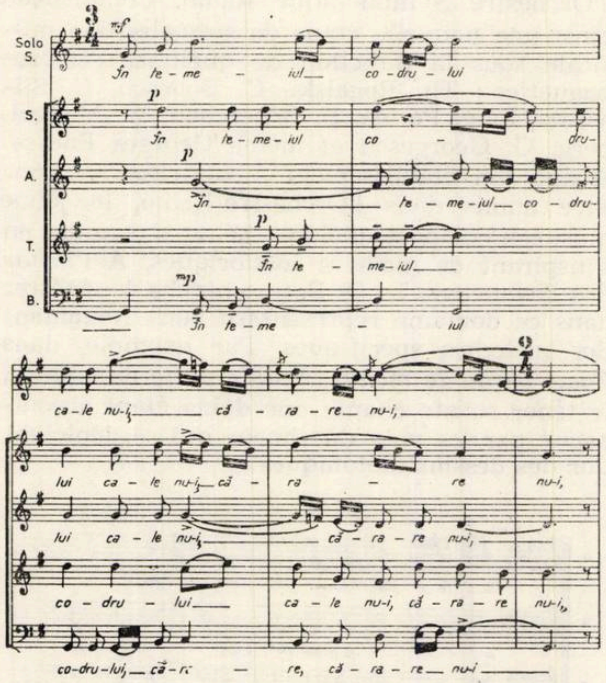


Pareillement, dans *Bate, vîntule, nu sta (Souffle, vent, n'arrête pas)*, la basse soliste et le choeur atteignent des suspensions en passant par des segments modaux exposés de manière récitative, *stretto :*

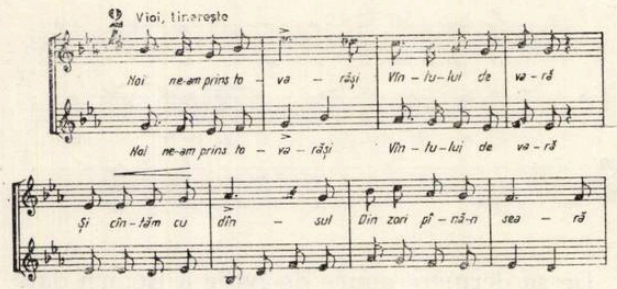


On peut même affirmer que dans la pièce *În temeiul codrului (En pleine forêt)*, inspirée de la poésie éminescienne toujours, le folklore

est „éclairé“ par des moyens qui relèvent du madrigal (voix en permanent mouvement, etc.) :

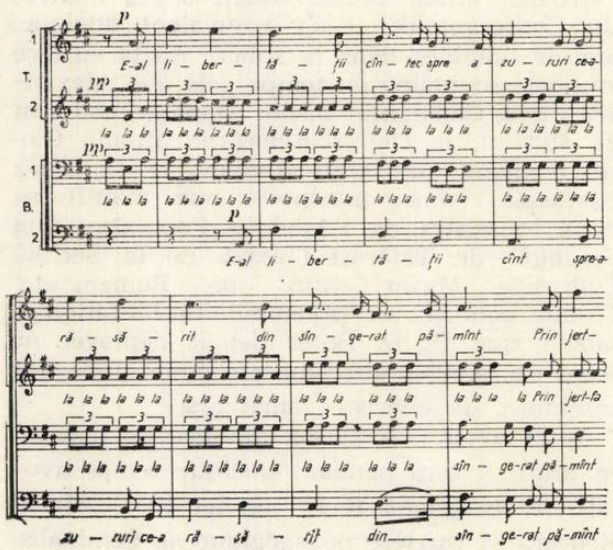


Tout en exerçant son activité d'altiste dans l'Orchestre Radio, D. D. Botez continua celle de pédagogue dans quelques écoles de Bucarest, étant désireux de ne pas abandonner cette voie qui lui tenait à coeur. Réussissant premier du pays à l'examen de capacité (1937) et faisant connaissance à cette occasion avec le professeur Marcel Botez, inspecteur en chef des lycées militaires de Roumanie, il fut recommandé comme professeur de musique au Lycée militaire de Mănăstirea Dealu-Tîrgoviște où il resta quatre ans. En 1942, passant avec succès l'examen d'attestation définitive sous la présidence d'un autre célèbre maître de la musique chorale roumaine, Nicolae Lungu — qui, dailleurs, appréciait déjà favorablement ses réalisations dans le domaine —, D. D. Botez obtint le qualificatif d'„exceptionnel“ et, comme tel, fut nommé professeur au Lycée „Titu Maiorescu“ de Bucarest, près le Séminaire pédagogique universitaire. Les années qui suivirent se caractérisèrent par son désir d'orienter de la manière la plus efficace l'activité des divers ensembles choraux de la jeunesse et d'amateurs, notamment dans la direction du chant proprement dit et du répertoire. La pièce *Cîntecul de drumeție (Chant de tourisme)*, écrite en 1935 sur les vers de I. U. Soricu et qui semble avoir été dédiée aux ensembles de possibilités moyennes, fait ressortir les directions compositionnelles qui préoccupaient le plus D. D. Botez à l'époque et parmi lesquelles une place notable revenait à l'étude du système modal :



On y constate une ligne mixolydienne dans la meilleure tradition du chant choral roumain classique.

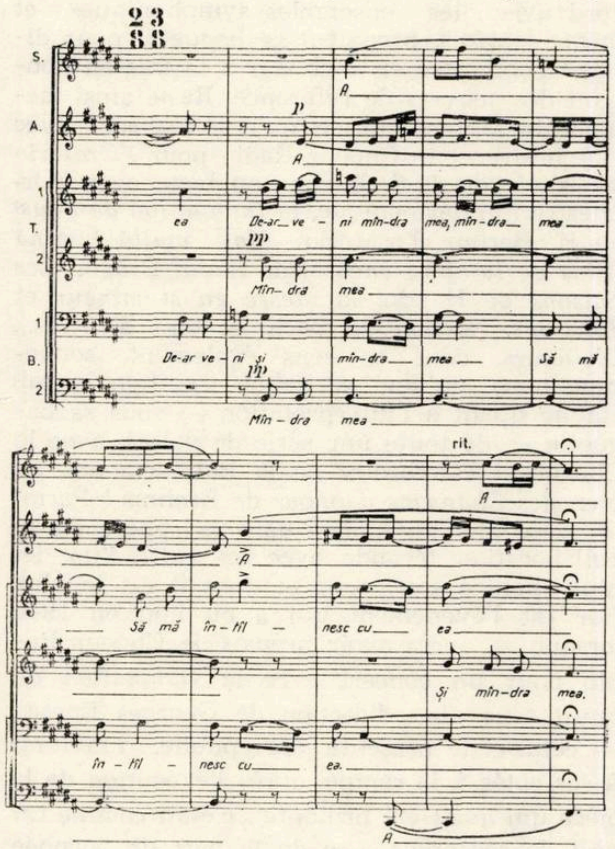
„Mon activité au Lycée «Titu Maiorescu» ainsi que celle de Mănăstirea Dealu m'ont valu des choeurs dont je serais fier aujourd'hui encore“, affirme maître Botez. Profondément attaché à ces ensembles d'un niveau élevé, le compositeur a réalisé pour eux des oeuvres qui mettent en évidence leur qualité, l'ambiance dans laquelle se déroulait leur activité, ainsi que ses vues patriotiques, immanquables dans l'éducation musicale qu'il leur donnait. Des compositions comme *Munții noștri (Nos montagnes)*, *De două mii de ani (Depuis deux mille ans)*, *Martirii (Les martyrs)* et *Hotarul sfînt (Sainte frontière)* — recueillies en un volume de choeurs datant de l'époque et portant la dédicace „Au Choeur du Lycée «Titu Maiorescu» “—sont représentatives des attributs de D. D. Botez dont nous venons de parler. Tel :



A la tête de ces ensembles, il a donné un grand nombre de concerts et a participé à de nombreuses émissions radiophoniques, jusqu'à ce que, par la force des choses, le 25 mai 1945, il s'est vu confier la célèbre chorale de la Radio-Diffusion qu'il dirigea jusqu'en novembre 1950. „Lorsque je l'ai pris en mains, ce choeur — se souvient maître Botez — avait 40 choristes, pour qu'à la fin de 1946 il arrivât à 130 personnes, rien que des chanteurs choisis avec soin et un grand sens des responsabilités.

C'était un choeur impressionnant, tant par le grand nombre de ses membres que par la qualité de sa sonorité — d'une rare beauté et dont on ne peut que très difficilement se rendre compte aujourd'hui du travail assidu qu'elle avait exigé pour y arriver. De grands chefs d'orchestre en furent émus et l'ont avoué : Enesco, Georgescu, Silvestri, Rogalski, des chefs d'orchestre roumains aussi bien qu'étrangers. Plus de 60 chanteurs de ce choeur devinrent ultérieurement solistes des théâtres d'opéra de Bucarest, Cluj, Jassy, Timişoara, de certaines philharmonies du pays ou de quelques ensembles de chansons et danses".

A l'époque dont nous parlons à présent, D. D. Botez a composé des pièces exigeant des disponibilités d'interprétation beaucoup plus grandes, comme c'est le cas du choeur intitulé *Pe sub poale de pădure (En sousbois)*, inspiré de la poésie populaire (1947) : le texte raconte une idylle amoureuse que le compositeur construit dans une architecture savante, l'exposition déroulant le même matériel musical dans les tonalités du La bémol majeur et du Si majeur (à distance de noeuf quintes). Ce sont les idées poétiques qui ont engendré cette distance : *Pe sub poale de pădure / trec fetiţele la mure* contient la première idée, alors que les vers suivants renforcent une déclaration d'amour : *Foaie verde ş-o lalea / o lalea ş-o micşunea / de-ar veni şi mîndra mea / să mă întîlnesc cu ea.*



En 1949 se produisit un second événement important dans la carrière didactique de D. D. Botez : il est nommé au Conservatoire de Bucarest à la chaire de chant choral et direction de choeur où il fonctionna pendant vingt-cinq années. „Mon souci fut, pendant tout ce temps, d'apprendre aux étudiants ce que signifie un choeur de grande qualité et d'autre part d'imposer un répertoire comme — j'ose le dire — il n'y en avait pas eu jusqu'alors dans notre pays, en commençant avec quelques unes des meilleures oeuvres de la Renaissance et en finissant avec des compositions de l'époque contemporaine". De plus, en constatant qu'il n'y avait pas, à son arrivée à la dite chaire, de programme de cours à l'usage des étudiants, D. D. Botez élabora, en sa nouvelle qualité, un semblable et si utile instrument de travail. Il prit comme modèle des interprétations ses propres concerts avec le Choeur de la Radio et la Chorale de la Philharmonie „George Enescu" — à la tête de laquelle il se trouva à partir de 1953. „Avec ces deux ensembles j'ai donné environ mille concerts, émissions, spectacles, tournées et de nombreuses centaines de premières auditions"[1]. Par ailleurs, dans la monographie consacrée au Conservatoire bucarestois „Ciprian Porumbescu" à l'occasion de son centenaire (1864—1964), on trouve l'appréciation suivante concernant maître Botez devenu entre temps recteur de la dite institution (1959—1962) : „Le professeur D. D. Botez s'est préoccupé d'améliorer le répertoire, les productions de fin d'année et surtout l'activité des ensambles orchestral et choral. De plus, pendant son rectorat, des transformations eurent lieu au niveau des plans d'enseignement et des programmes de cours, de pair avec l'élaboration de nouveaux cours et manuels, l'animation des activités scientifiques, etc".[1]

En 1949 toujours, il fut reçu membre de l'Union des Compositeurs, ce qui cerne la sphère de sa personnalité : artiste interprète, organisateur, chef, promoteur de la vie musicale, pédagogue et compositeur. Parmi les résultats obtenus sur le champ de la pédagogie musicale, s'impose avec prégnance la formation d'un important lot de chefs et maîtres de choeur, dont certains sont déjà arrivés au sommet de l'art d'interprétation au pupitre de quelques prestigieux ensembles. Nous en citerons au hasard : Stelian Olariu, chef de la Chorale de l'Opéra Roumain de Bucarest, Marin Constantin, chef de la femeuse Chorale „Madrigal", Ion Păvălache, chef du choeur de la Philharmonie de Jassy, Alex. Racu, chef à la Philharmonie „Oltenia" de Craiova, Aurel Grigo-

[1] D. D. Botez, *Între catedră şi baghetă*, interview avec Anton Dogaru, dans *Contemporanul*, le 6 mars 1974.

raș, chef du Choeur Radio, Nicolae Racu, chef au Lycée de musique „George Enescu" de Bucarest, Marian Didu, chef au Théâtre d'Opérette de Bucarest, Gh. Oprea, chef de la Chorale „Gaudeamus", Elena Vicică, chef du Choeur d'enfants de la Radio, Nic. Niculescu, chef — lui aussi — au Lycée de musique „G. Enescu", A. Goreaev-Soroceanu, chef de l'ensemble „Rapsodia Română", Valeria Nica-Chiriță, chef de Choeur au Lycée „Mihai Viteazul" de Bucarest, etc. Parmi les professeurs actuels du Conservatoire, quatre sont ses disciples : Petre Crăciun, C. Romașcanu, I. Miclea, S. Secrieriu. Toujours comme un effet de sa ferme résolution d'offrir des „modèles" d'interprétation chorale aux ensembles d'amateurs qui existent partout dans le pays, on doit compter aussi la tournée qu'il a faite en 1957 avec le Choeur de la Philharmonie, souvenir auquel maître Botez tient tout particulièrement : „Le but de la tournée, nous dit-il, était d'aviver le mouvement choral amateur, en faisant halte à Turnu-Severin, Lugoj, Timișoara, Arad, Alba Iulia, Brașov, Blaj et de nombreuses autres villes du pays, des arrêts recuillant chaque fois d'immenses succès. Tout comme à notre siège, la salle de l'Athénée Roumain, chaque concert programmé a dû être donné une deuxième, une troisème fois, poor satisfaire aux demandes expresses du public". D. D. Botez, a, en effet, jugé comme très important — un véritable devoir de sa part — de s'occuper des choeurs d'amateurs en les guidant, leur offrant son art et ses conseils. Tant et si bien que l'on peut aujourd'hui affirmer que presque tous les choeurs du pays ont travaillé avec lui. „Pour ma fierté, observe le maître, nombre de ces ensembles font preuve d'une belle évolution, exemplaires étant dans ce sens les choeurs de Lugoj, Gătaia, celui de la Philharmonie de Timișoara, de la Philharmonie de Jassy, de Craiova, le Choeur masculin du Palais de la Culture de Pitești, le Choeur «Armonia» de Brăila et tant d'autres encore".

Envisageant aujourd'hui tous ces résultats, il y a lieu de se souvenir d'une déclaration faite par D. D. Botez [2] il y des années depuis, en dévoilant des pensées d'une rare noblesse d'âme : „Lorsque j'ai senti que l'une des missions de ma vie et de ma carrière était celle de contribuer à élever sur de nouveaux échaelons le chant choral roumain, je me suis mis à parcourir le pays en m'arrêtant partout où je savais qu'existait une chorale de quelque perspective — et pas seulement là —, afin de l'instruire et de l'encourager, afin d'éveiller dans l'âme des chanteurs amateurs la compréhension de ce qu'ils chantent et de leur faire éprouver l'émotion sans laquelle la musique perd sa raison d'exister. C'est ainsi que nous sommes devenus amis...". L'amitié, ce symbole-attribut de la personnalité de D. D. Botez, est peut-être à la source de sa grande popularité, de l'adhésion avec laquelle on l'entoure et on l'apprécie. A l'occasion du concert organisé pour lui rendre hommage, lors de son anniversaire de 70 ans, par la Philharmonie „George Enescu", le musicologue dr. Vasile Tomescu affirmait : „Quel concert choral ou choral-symphonique, quelle compétition artistique, quel moment de l'activité des amateurs, quels instants de la vie de l'Union des Compositeurs, du dialogue entre les créateurs et les interprètes de la musique d'une part et les masses laborieuses d'autre part, auront-ils jamais eu lieu sans la participation de maître Botez, sans son apport plein d'autorité, de tact, d'appui volontaire, d'exigence discrète et de généreux encouragement tous ceux que la muse de la musique a doué ?".

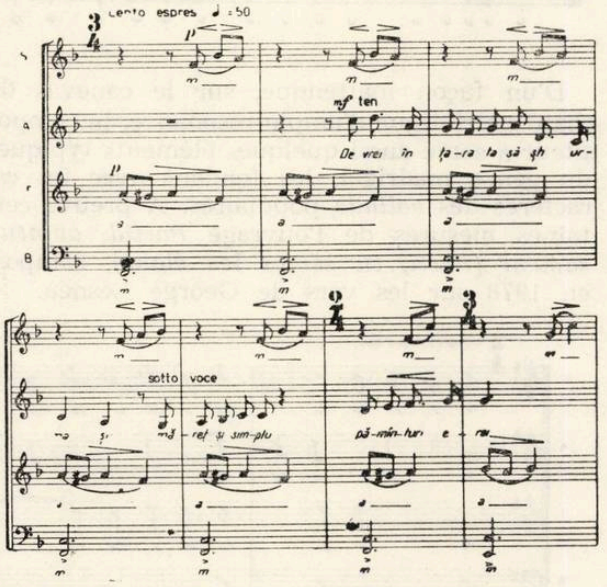
Le fai est que l'on relève comme appartenant à D. D. Botez 1500 concerts choraux et orchestraux dont 500 comprennent des premières auditions, 150, des pièces de la littérature classique et 170, des oeuvres de la littérature roumaine. C'est effectivement un record, que n'importe quel musicien de bonne foi, mettant son art au service de la noble cause du beau, pourrait rêver. Ajouter à ce chiffre impressionnant, l'initiation et la direction de quelques saisons musicales (1967—1971) avec le Choeur du Conseil Central des Syndicats de Bucarest — encore un ensemble excellent auquel le maître a beaucoup tenu.

D. D. Botez s'est aussi trouvé en parfait accord avec les ensembles symphoniques et même, parfois, prenait-il sa baguette pour diriger l'orchestre et le choeur à la fois en donnant des oeuvres de référence. Reste ainsi mémorable l'interprétation qu'il a réalisée avec l'Orchestre et le Choeur Radio pour *l'Oratorio de Noël* de J. S. Bach ; ou bien, avec l'Orchestre Philharmonique, la *Damnation de Faust* de H. Berlioz, l'oratorio *Mai multă lumină (Plus de lumière encore)* de Sabin Drăgoi, *Les Saisons* de Haydn, la *Messe en si mineur* et *Johannes Passion* de Bach, et tant d'autres... D'ailleurs, dans ce sens également, souvenons-nous qu'une véritable tradition s'était établie quant à l'interprétation — sous sa baguette — de toute une série de valses, avec le Choeur et l'Orchestre de la Philharmonie, ou bien des *Chansons d'amour* de Brahms ! Parmi les souvenirs du maître dans la sphère de sa collaboration féconde avec les *tutti*, l'un des plus chers à son coeur et dont il est le plus fier est l'événement qui a eu lieu en 1946 lorsque — après avoir préparé le Choeur Radio pour un concert avec la *Damnation de Faust* sous la direction de Georges Enesco — celui-ci le présenta au public, l'invitant à ses côtés à la rampe, après l'exécution de la pièce qui avait été brillante ; c'était comme un gest de reconnaissance de la part de l'orphée

[2] *Contemporanul* du 6 mai 1977.

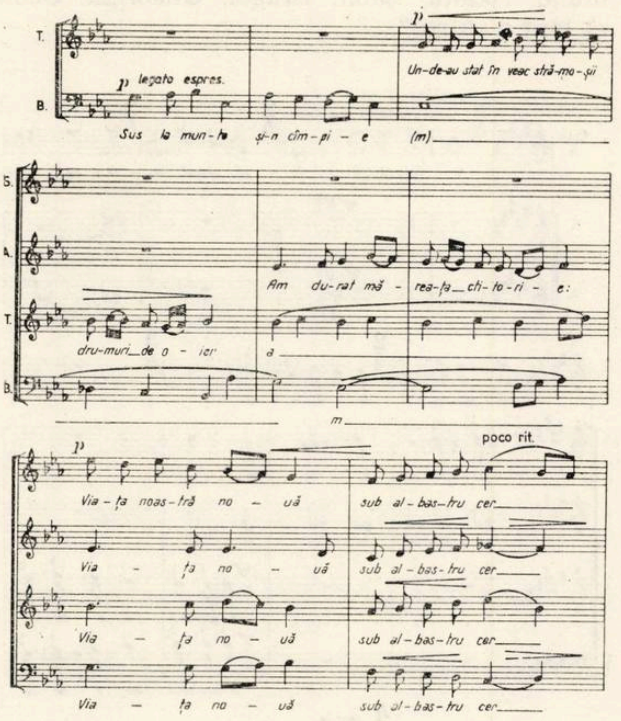
moldave. Des souvenirs pareillement radieux relient maître Botez à d'autres grands chefs d'orchestre avec lesquels il a collaboré — George Georgescu, Constantin Silvestri, Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Theodor Rogalski, etc.

Je ne saurais clôre ce sommaire portrait de la personnalité du musicien D. D. Botez sans me pencher tant soit peu sur sa propre création de compositeur, surtout celle des dernières années. „Il me faut avouer — se confie-t-il — que la composition ne se place pas sur le premier plan de mes préoccupations, bien que j'eusse écrit plus de cent oeuvres, évidemment de proportions réduites. Cependant, j'ai embrassé presque tous les domaines de la musique parce que j'ai tenu à m'instruire, à être un musicien complet". C'est de ce désir, de cette aspiration que sont nés des ouvrages qui „se font remarquer tant par la facture éminemment chorale que par la fraîcheur de l'invention mélodique et harmonique" [3]. Parmi les chansons patriotiques signées par D. D. Botez se dresse, généreux, le poème dramatique dédié, comme son titre l'indique, *Eroilor muncii socialiste (Aux Héros du labeur socialiste)* sur les vers de Nina Cassian, composé en 1959. Une expressivité chaleureuse accompagne et rend plus troublants encore les épisodes d'une histoire qui s'achève sur un hymne glorieux :



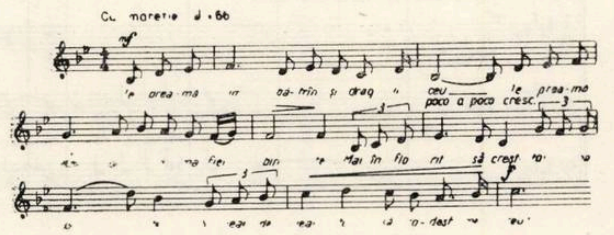
Un autre hymne est dédié au Parti Communiste Roumain et à ses réalisations ; très apprécié, très populaire aussi, cet hymne intitulé *Partid erou, partid victorios (Parti héros, Parti victorieux),* composé en 1971 sur les vers de Vlaicu Bîrna, est chanté part presque tous les ensembles choraux de Roumanie. Des nuances pastorales le traversent :

[3] Z. Vancea, *Creația muzicală românească sec. XIX—XX*, vol. 2, p. 371, Editura Muzicală, Bucarest.



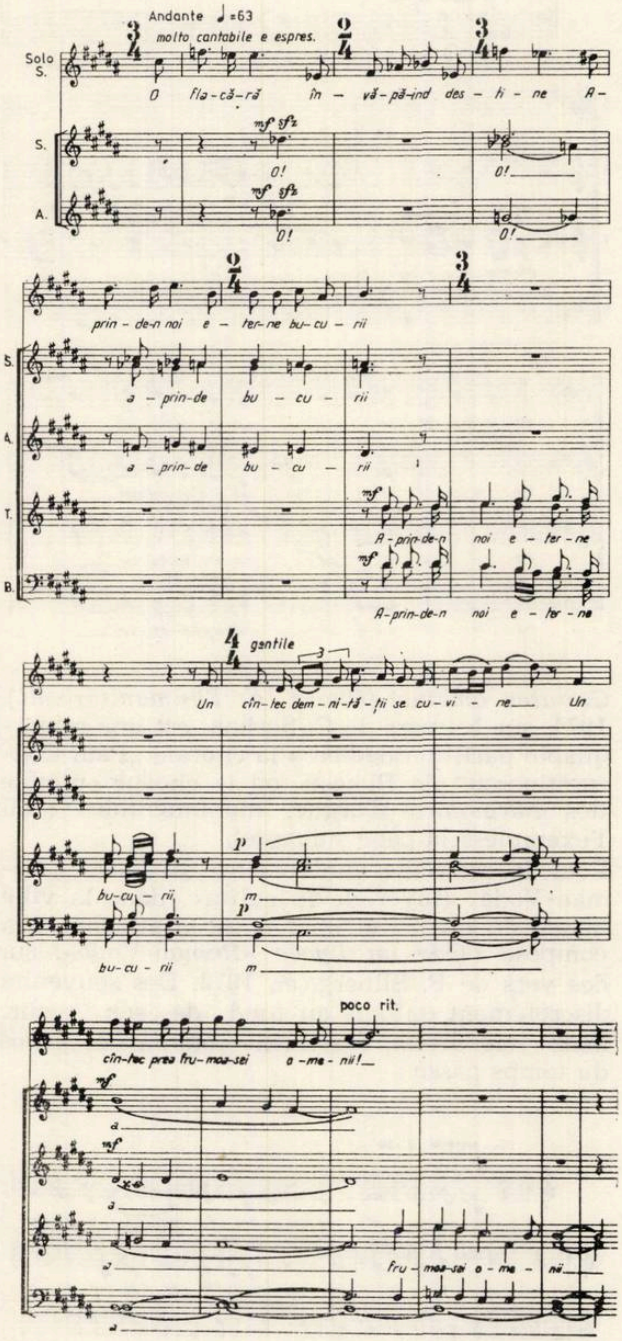
Cîntarea omeniei (Chant à l'humanitarisme), 1974, sur les vers de C. Șerban, est une remarquable partition dédiée à la chorale „Paul Constantinescu" de Ploiești, où le choeur entonne des harmonies d'orgue, monumentales (voir l'exemple à la page suivante).

Pour le centième anniversaire du Lycée „Roman-Vodă" (foyer de la culture, dans la ville natale du maître et dont il est si attaché), il a composé *l'Ode au Lycée «Roman-Vodă»*, sur des vers de P. Silberg, en 1972. Des souvenirs discrètement enfouis au fond de son coeur, mais vigoureux, résonnent comme des échos du temps passé :



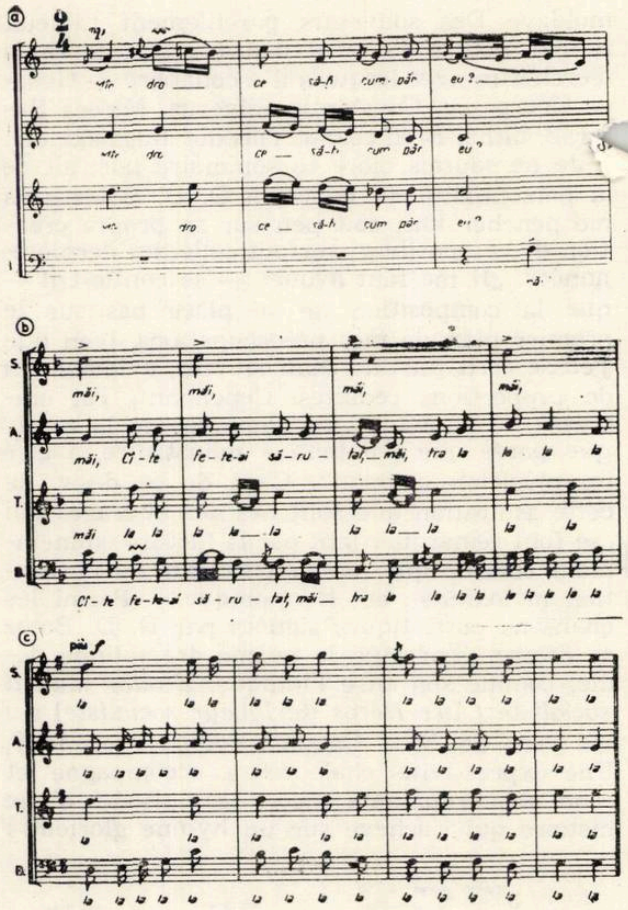
„Au Conservatoire—se rappelle D. D. Botez — je n'ai pas étudié la composition, mais en premier lieu les chorals, les inventions et les fugues de Bach. Bach devrait être le compositeur no. 1 de tous ceux qui écrivent. Enesco, sur son lit de mort, disait qu'il se considère un homme riche parce qu'il avait dans sa maison et en sa mémoire tout l'oeuvre de Bach. Mais j'aime aussi Brahms... et parmi les compositeurs roumains Georges Enesco, Paul Constantinescu, Sigis-

mund Toduță, Sabin Drăgoi, Gheorghe Cucu et tant d'autres".

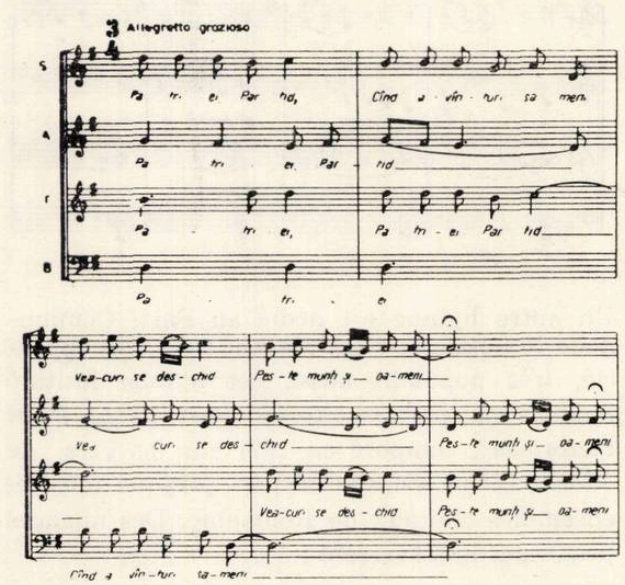


Chant à l'humanitarisme

Il est intéressant de constater comment toutes ces affinités sont repérables dans *Triptic arădean (Triptyque d'Arad)* par exemple, écrit en 1975 à partir du folklore de la région d'Arad : les trois parties de cette suite *(Mîine-i tîrgul la Ineu ; Ineoana : Haide la Ineu / Demain, c'est la foire à Ineu ; Ineoana ; Allons à Ineu)* développent un traitement harmonique modal, le filon mélodique principal disposant d'un large ambitus qui permet à l'ensemble choral un déploiement plein de vie et prégnant. En voici quelques passages convaincants :

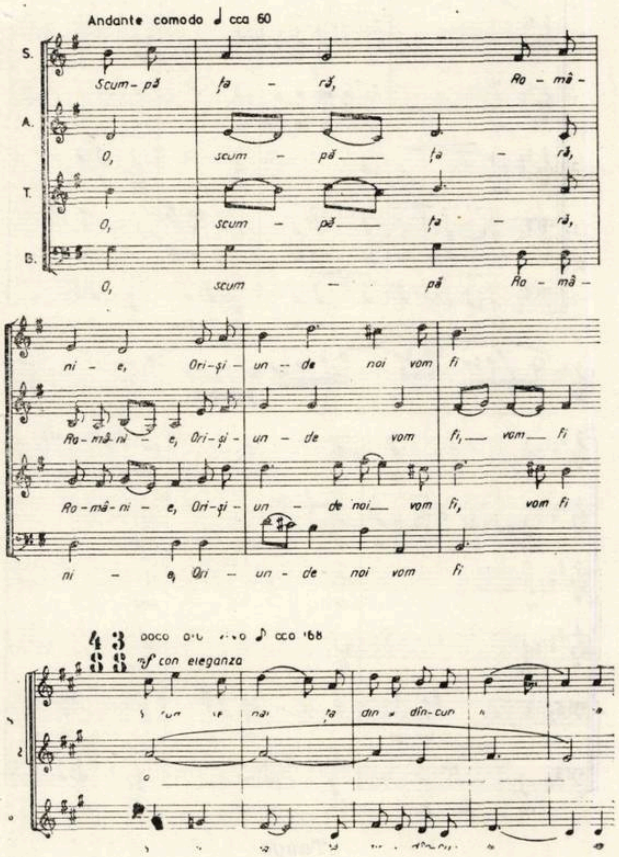


D'un façon inattendue, sur le canevas du chant patriotique d'ample résonance, le compositeur a semé aussi quelques éléments typiques du genre madrigal, les fondant avec les caractères des *colinde* populaires. A preuve certaines mesures de l'ouvrage *Partid, avinturi sameni (Parti, tu sèmes les élans)*, composé en 1978 sur les vers de George Lesnea.

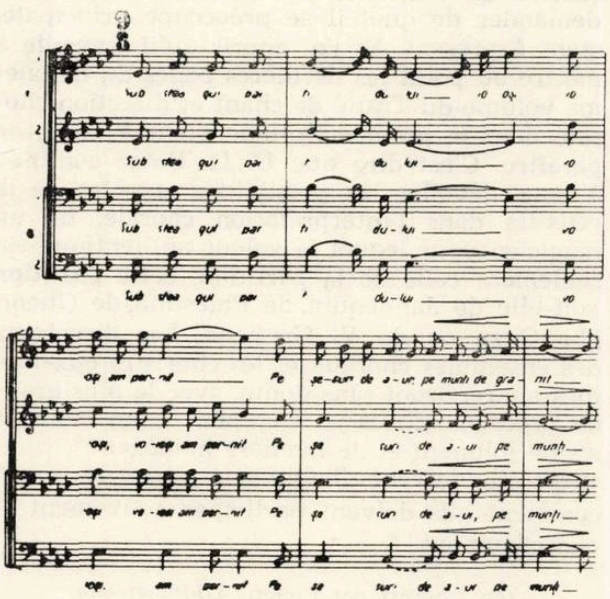


La grande estime manifestée aux compositeurs roumains de musique chorale, aux aînés

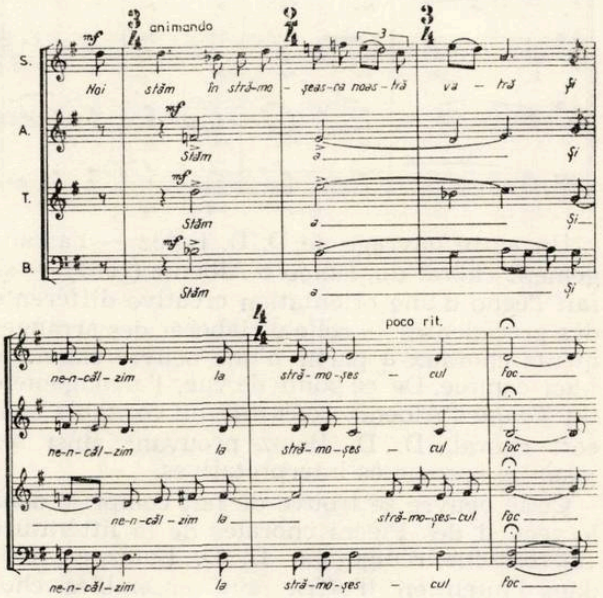
notamment, prenait en 1976 une forme concrète avec la composition du poème *Țară de dor (Pays du «dor»)*, sur les vers de C. Șerban, dont l'inspiration est visiblement puisée à deux *colinde* de Sabin Drăgoi :



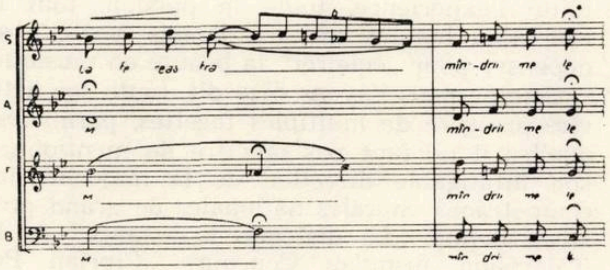
Un mélos chaud, de tenue archaïque, propre à nombre d'oeuvres signées par D. D. Botez, est aussi présent dans *Poporul puternic e marele faur (Le peuple fort est le grand forgeron)*, écrit en 1978 et dédié au Choeur „Armonia" de Brăila :



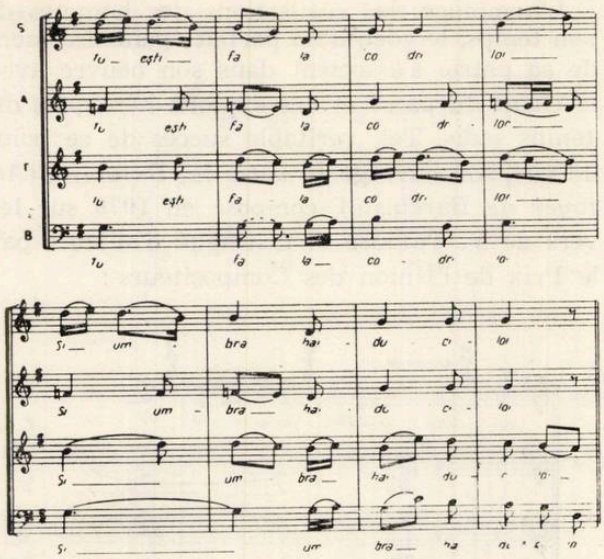
L'hommage des réalisations des hommes de son temps, le voeu d'un parfait épanouissement de sa patrie s'associent dans son oeuvre avec le chant du passé et des exploits héroïques du temps jadis. Tel, véritable succès de ce point de vue, son ouvrage *În vatra lui Burebista (Au foyer de Burébista)*, composé en 1979 sur les vers de V. Tulbure et distingué d'ailleurs par le Prix de l'Union des Compositeurs :



Sa grande passion, la direction des ensembles de choristes amateurs, nous a valu quelques compositions de musique de chambre d'une facture technique très accessible. J'en cite *Patru cîntece din județul Sibiu (Quatre chansons du département de Sibiu)* écrits pour le Choeur Paysan de Gura Rîului et *Triptyque* (1979) dédié au Choeur du Foyer de la Culture de la commune Brănești (dép. de Dîmbovița), la dernière pièce étant inspirée d'une *doïna* du Maramureș, d'une chanson de la vallée de l'Argeș et d'une danse à six, (un *brîu)*. On y saisit certains éléments de grand pittoresque :



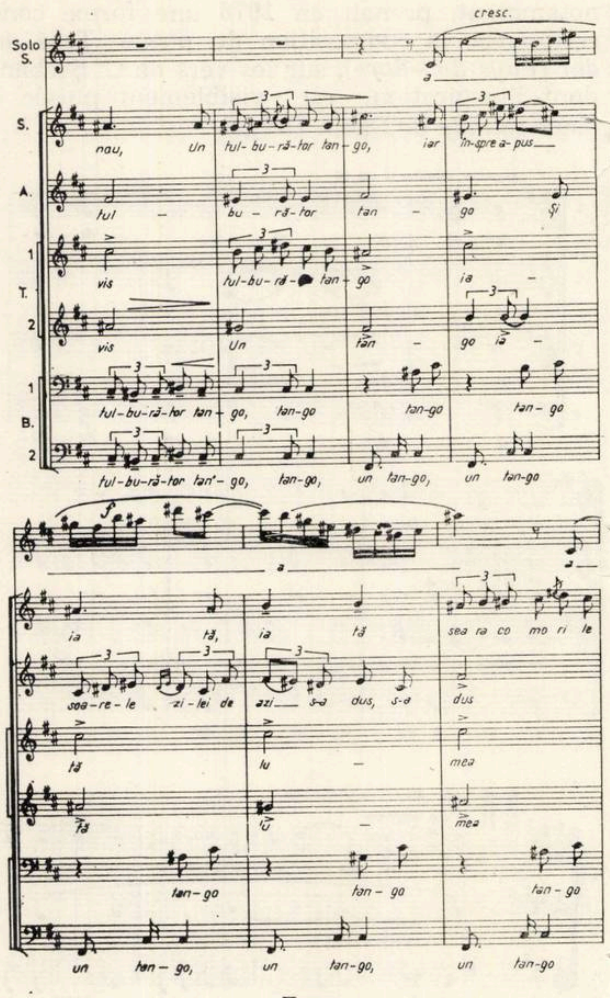
ainsi qu'un esprit rhapsodique de l'harmonisation, avec des changements répartis sur des surfaces étendues :



Un autre ouvrage de D. D. Botez — l'arrangement choral du *Tango* d'Albeniz (1961) — se fait l'écho d'une orientation créative différente des précédentes — celle d'élaborer des arrangements choraux à partir d'une oeuvre classique bien connue. De ce point de vue, l'arrangement du *Tango* d'Albeniz constitue un véritable concert choral, D. D. Botez prouvant ainsi ses grandes ressources interprétatives.

Cette oeuvre se trouve de fait comprise dans le recueil des Pièces chorales de la littérature universselle rédigé par D. D. Botez en 1961 dans l'intention d'offrir aux ensembles choraux et à leurs chefs un répertoire riche, inédit et accessible. Dans cette même ligne il a encore rédigé les volumes *De la littérature chorale classique* (1958), *Choeurs classiques et préclassiques* (1960), *Choeurs de voix mixtes et d'hommes* (1961) et *Album de choeurs préclassiques (1963)*. C'est dans celui-ci que l'on trouve, entre autres, ces paroles de l'auteur, pleines de bon sens et d'utilité : „Nous recommandons à nos collègues de construire avec soin les phrases musicales, d'user de logique dans l'évolution des moments culminants, de trouver les tempi les plus proches des indications contenues dans la partition, de promouvoir le chant empreint de délicatesse et fondé sur une chaude et belle sonorité chorale". Quoi de plus parfait ? On y sent, on y trouve toute l'expérience, toute la passion, tout le zèle d'un homme qui n'a jamais hésité à se dépenser pour „éclairer" la beauté en musique.

Comme nous l'avons déjà dit, toute son activité présente de multiples facettes, parmi lesquelles il ne faut pas omettre de mentionner son infatigable direction de la majorité des compétitions chorales nationales de grand prestige, depuis „Le dialogue à distance" de la Tèlévision jusqu'au Concours „Ciprian Porumbescu" consacré aux tout petits enfants-interprètes. Quelles qu'elles fussent, ses préoccupations, ses manifestations, ses dépenses personnelles de zèle et de connaissances furent distinguées de médailles d'Etat et des titres



Tango

d'„artiste émérite" (1953) et de „maître émérite de l'art" (1964).

Le rencontrant souvent au siège de l'Union des Compositeurs en sa qualité de secrétaire de la Commission chorale de l'Union (depuis 1968) avec son sourire amical et confiant, son sourire de toujours, j'ai eu l'occasion de lui demander de quoi il se préoccupe principalement à prèsent. Et j'ai appris qu'il travaille à mettre au point les dernières pages du deuxième volume du Traité de chant et direction chorale dont le premier volume vient à peine de paraître. C'est dire que D. D. Botez continue à nous dévoiler les possibilités secrètes de la réussite dans l'interprétation chorale, tel un magicien pour lequel la valeur authentique est seulement celle de la partition, cette partition soit-elle de Jannequin, de Palestina, de Gheorghe Cucu ou de V. Grefiens. Les directeurs des ensembles choraux et les choristes eux-mêmes apprendront sans doute, avec la plus grande précision dirais-je, comment „un choeur sonne joliment et de manière homogène", comment „ils doivent s'habituer à suivre les sons", comment „ils doivent participer activement et consciemment...".

(en français par Collette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 2, 48 p. București — Februarie — 1983

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I Ion Irimescu — Euterpe — gips.

I. P. „Informația" — c. 1020

42.416

Pret lei 15

3

MUZICA

MARTIE 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

Marele ctitor în țară nouă 1

CREAȚIA MUZICALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE

WILHELM BERGER

Muzica simfonică și camerală 2

THEODOR GRIGORIU

Opera și baletul 3

LAURENȚIU PROFETA

Cîntecul coral și muzica ușoară 4

EMILIAN URSU

Muzica de fanfară 5

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Critica și muzicologia 6

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduș 7

CREAȚII ROMÂNEȘTI

DAN BUCIU

15 miniaturi pentru pian de Vinicius Grefiens . 8

COMEMORĂRI

ZENO VANCEA

Zoltan Kodaly 12

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

Anton Dogaru, Mircea M. Ștefănescu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Cristina Sârbu, Horia Șurianu, Vasile Donose, Viorel Crețu, Petre Codreanu, Nicolae Brînduș, Maya Badian, Agneta Mărunțelu, Al. I. Bădulescu, Dumitru Jompan, Monica Ioniță, Cristian Mihăilescu 14

DORU POPOVICI (Muzica)

MARTHA POPOVICI (Versuri)

In memoriam Iacob Mureșianu 25

RECENZII

IOVAN MICLEA

Dumitru D. Botez — *Tratat de cînt și dirijat coral* 36

GABRIEL TOMESCU

Noutăți Electrecord 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

MONICA IONIȚĂ

Henry Mălineanu — portrait 42

SOMMAIRE

Le grand fondateur d'un pays neuf 1

LA CRÉATION MUSICALE DANS LA CONTEMPORANÉITÉ

WILHELM BERGER

La musique symphonique et de chambre . . . 2

THEODOR GRIGORIU

L'opéra et le ballet 3

LAURENȚIU PROFETA

Le chant choral et la musique légère . . . 3

EMILIAN URSU

La musique de fanfare 5

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

La critique musicale et la musicologie . . . 6

De l'activité de l'Union des Compositeurs . . 7

(Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș)

OEUVRES ROUMAINES

DAN BUCIU

15 miniaturi pentru pian de Vinicius Grefiens . 8

COMÉMORATIONS

ZENO VANCEA

Zoltan Kodaly 12

LA VIE MUSICALE

Signataires :

Anton Dogaru, Mircea M. Ștefănescu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Cristina Sârbu, Horia Șurianu, Vasile Donose, Viorel Crețu, Petre Codreanu, Nicolae Brînduș, Maya Badian, Agneta Mărunțelu, Al. I. Bădulescu, Dumitru Jompan, Monica Ioniță, Cristian Mihăilescu 14

DORU POPOVICI (Musique)

MARTHA POPOVICI (Vers)

In memorian Iacob Mureșianu 25

COMPTES RENDUS

IOVAN MICLEA

Tratat de cînt și dirijat coral de Dumitru D. Botez 36

GABRIEL TOMESCU

Disques 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

MONICA IONIȚĂ

Henry Mălineanu — Portrait 42

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII nr. 3 (366) Martie 1983

Marele ctitor de țară nouă

Acum nouă ani, la 28 martie 1974, Marea Adunare Națională adopta instituirea demnității de președinte al Republicii și alegerea în această înaltă și responsabilă funcție a tovarășului Nicolae Ceaușescu, ctitor de țară nouă, de istorie demnă, de conștiință comunistă, sub a cărei conducere România a cunoscut anii cei mai rodnici în înfăptuiri.

Omagiem acest memorabil eveniment încununat de sărbătorirea împlinirii a cinci decenii de activitate revoluționară a iubitului nostru conducător, cu sentimentul încrederii în viitorul comunist al patriei, cu sentimentul încrederii în politica internă și externă a partidului nostru, cu hotărîrea împlinirii marilor planuri construite cu claritate și dorința fierbinte de fericire și prosperitate pentru poporul nostru.

Anii care s-au scurs de cînd primul nostru președinte al Republicii își exercită suprema magistratură și de cînd se află în fruntea partidului, ani de muncă și victorii, constituie cea mai sigură garanție că în persoana bărbatului curajos, larg deschizător de drumuri spre zările de lumină ale comunismului, sînt întrunite cele mai alese calități, este întruchipată înțelepciunea, voința, dragostea adîncă de patrie, partid și popor.

Gîndurile și angajamentul rostit la recenta aniversare, o emoționantă și vibrantă profesie de credință, reflectă cu tărie crezul de luptă al celui căruia poporul i-a încredințat înalta cinste de a se afla la cîrma țării, de a conduce destinele ei spre limanurile de libertate și progres social, de pace și înțelegere între popoare. *„Nu am avut, nu am și nu voi avea nimic mai de preț decît interesele poporului în rîndurile căruia m-am născut, am trăit și trăiesc,* **spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu.** *Nu am avut, nu am și nu voi avea nimic mai de preț decît servirea dorințelor sale de bunăstare, de fericire, de libertate și de independență".* **Această înflăcărată mărturisire, rostită la ceasul împlinirii semicentenarului de luptă revoluționară are darul de a ne mobiliza și mai mult forțele pentru a duce la împlinire acele scumpe idealuri de care vorbea Președintele, bărbatul de stat cunoscut și respectat în întreaga lume pentru slujirea aspirațiilor vitale ale întregii omeniri, pentru marea contribuție la lupta privind destinderea, pentru reducerea înarmărilor și în primul rînd a înarmărilor nucleare, personalitatea politică proeminentă care a intrat în conștiința umanității ca luptător neobosit pentru făurirea unei lumi mai bune, a păcii și dreptății pe planeta noastră.**

În fruntea partidului și statului nostru, promotor al acțiunii novatoare în toate domeniile vieții economice și sociale, el a imprimat un nou stil de conducere, fiind mereu în mijlocul maselor, luptînd în permanență pentru promovarea intereselor lor. Bilanțurile încheiate în acești nouă ani sînt mai mult decît edificatoare. Sub conducerea comuniștilor, și a tovarășului Nicolae Ceaușescu, România cunoaște un continuu progres, are o economie a cărei bază materială se dezvoltă neîncetat, o cultură care se dovedește cu adevărat izvorîtă din solul fertil al vieții și talentului popular. Totul în țara noastră a dobîndit un chip nou. În această transformare revoluționară se află și omul, operă la care arta, sub multiplele ei aspecte este chemată să-și dea întreaga contribuție. În ceea ce ne privește, pe noi cei care slujim muzica, fie-ne îngăduit a spune că avem cuvinte de caldă mulțumire pentru sprijinul acordat înfloririi și dezvoltării acestei arte, mult iubită de poporul român, asigurînd încă o dată pe iubitul nostru conducător că vom munci fără preget pentru a da poporului, opere care să dureze în timp și care să exprime lupta și năzuințele lui, bucuria marilor victorii.

Creația muzicală în contemporaneitate

Muzica simfonică și camerală

O privire de ansamblu asupra activității de creație, desfășurată pe parcursul anului 1982 de către membrii secției de muzică simfonică, vocal-simfonică, concertantă și de cameră, scoate în evidență o seamă de aspecte de importanță majoră. Zeci și zeci de noi compoziții și-au croit drum spre viața muzicală a țării, iar alte lucrări care nu au răsunat încă în sălile de concert, își așteaptă necesara confruntare cu publicul. Desigur, varietatea și complexitatea temelor de creație artistic întruchipate, ca și diversitatea genurilor și formelor abordate sau problematica și valoarea realizărilor concrete, nu pot fi prea ușor rezumate în date statistice simple și de ordinul evidenței imediate.

Și totuși, în memoria noastră stăruie peste 150 de compoziții — reprezentînd fie lucrări de proporții ample, fie cicluri de mișcări sau piese de sine stătătoare —, studiate în amănunt și auzite, comentate și apoi promovate pe multiple căi. Chiar și enunțarea acestui număr de titluri este în măsură să rețină atenția noastră, fiindcă ne indică existența în prezentul nostru a unui real aflux de compoziții, în special de factură cameral-concertantă și orchestrală. Dacă am accepta doar o durată medie de circa 10 minute pentru fiecare partitură prezentată, tot am obține un total de 1500 de minute de muzică făurită cu trudă, cu pricepere, sensibilitate și talent, de-a lungul unor zile de muncă nenumărate și a unor ore nemăsurate, printr-o nețărmuită participare creatoare. Vedem în acest fapt dovada unei emulații firești. Dar suma finală a minutajului, întrunită în operele de artă muzicală de cele mai multe ori neconfundabile dacă nu și incomparabile în esența lor, este probabil cu mult mai mare. În acest fel putem să ne imaginăm dimensiunile în care se înscriu partiturile create de membrii secției noastre, unele avînd darul de a constitui adevărate evenimente artistice.

Realizări deosebite s-au făcut marcate în genul simfoniei și în cel al cvartetului de coarde, în care au fost înregistrate cîteva creații de vîrf. Semnificative s-au arătat a fi și contribuțiile în genul concertului instrumental și al simfoniei concertante, al poemului simfonic și al piesei de orchestră.

Cuprinzînd în sinteză eforturile de creație ale compozitorilor, care se manifestă în deplin consens cu evoluția culturii și artei românești contemporane, putem considera că în prezent are loc un amplu proces de personalizare stilistică a unor autori relativ tineri, concomitent cu tendința de specializare în materie, ceea ce se reflectă în multitudinea opțiunilor formulate, în diversitatea pronunțată a tipurilor de scriitură, în registrele și planurile limbajului muzical, al comunicării emoționale moderne. Fructuoasă se dovedește a fi capacitatea multor compozitori cu vastă experiență proprie, de a-și dezvolta în continuare un grai muzical de esență modală, menit să valorifice sugestii oferite de arta populară autentică, sedimentată în tradiții străvechi. Specificitatea concepției compoziționale precum și originalitatea mijloacelor de expresie, conferă muzicii românești actuale un colorit și o substanțialitate distinctă și semnificativă.

Accentuarea în aceste condiții a mesajului artistic și a formei adecvate se oglindește ntr-un evantai stilistic, apt să sublinieze apartenența la o școală de compoziție autohtonă, la o școală de gîndire, precizată ca atare. Pe acest temei putem avea deplină încredere în eficiența culturală și socială a partiturilor alese, lucru de altfel confirmat de atîtea ori de către viața muzicală românească și internațională.

Dar tocmai în acest sens, al circulației valorilor muzicale, se cer întărite și multiplicate criteriile de exigență artistică, de selecție propriu-zisă, fiindcă tot ceea ce facem trebuie să îmbogățească repertoriul formațiilor și al soliștilor noștri. Nivelul calitativ se cere a fi aici cît se poate de înalt. Biroul secției a urmărit îndeaproape stimularea afirmării compozitorilor aparținînd tuturor generațiilor, și va continua să insiste în acest spirit, în această înțelegere a rosturilor. Totodată, Biroul secției și-a exercitat funcția de îndrumare care îi revine și își va lărgi considerabil această arie de preocupări, venind mai cu seamă în ajutorul talentelor care fac parte din Cenaclul tinerilor compozitori. Promovarea valorilor autentice în toate compartimentele activității de creație se impune de la sine.

Sîntem preocupați de dezvoltarea armonioasă a tuturor genurilor și formelor muzicale specifice, ținînd seama de tradițiile muzicii românești, de înnoirile pe care le cunosc și le pot comporta pe mai departe aceste tradiții ce se răsfiră în filoane fin nuanțate. În această viziune de ansamblu, chemată să țină seamă de întregul patrimoniu acumulat în timp, se cuvine să acordăm o atenție sporită dezvoltării unor genuri de largă audiență la public, cum sînt : suita de orchestră, uvertura de concert,

rapsodia, piesa de virtuozitate instrumentală, piesa de caracter și de gen, liedul pe versuri de poeți români contemporani. În aceeași ordine de idei, Biroul secției se va strădui să contribuie la o nouă înflorire a oratoriului, a cantatei și a poemului simfonic.

De-a lungul anului 1982, Biroul secției a analizat și a avizat în 50 de ședințe un volum de lucrări sensibil sporit în raport cu producția anilor precedenți. Această cifră nu poate cuprinde mărimea efortului de muncă științifică, obiectivă și calificată, mărimea dăruirii și înțelegerii colegiale. Răspunderea este aici deosebit de mare iar rezultatele strădaniilor pot fi apreciate pozitiv. Dar cam tot atîtea ședințe vor trebui prevăzute și pentru anul 1983, avînd în vedere proiectul Planului de creație pe acest an.

Membrii secției noastre ne-au comunicat pînă în prezent proiectele lor de creație pe anul în curs, unele titluri făcînd și obiectul stagiunii viitoare. Planul — care reunește 180 de lucrări de toate genurile — este deschis, el poate fi îmbunătățit și precizat în toate rubricile sale. Așteptăm așadar propuneri concrete sau observații argumentate. Este necesar ca Planul de creație pe anul 1983 să cunoască noi împliniri pe linia genurilor puternic afirmate pînă în prezent și, totodată, să cuprindă lucrări apte să marcheze un progers substanțial în domeniul muzicii cu text precum și în cel al unei largi rezonanțe în public, în acord cu cerințele formulate de numeroși dirijori, de reprezentanți ai orchestrelor simfonice de pe întregul teritoriu al patriei noastre.

Avem de asemenea în vedere proiectul în curs de perfectare al unui Plan național de înregistrări muzicale, care prevede colaborarea tuturor instituțiilor de profil, a orchestrelor simfonice și de cameră, a marilor ansambluri vocal-instrumentale și a celor mai bune ansambluri camerale din țara noastră. Acest plan se extinde pînă în anul 1985 și, probabil, va cunoaște o continuare pe firul anilor următori. Biroul secției acordă acestei acțiuni de mare amploare toată atenția cuvenită.

În încheiere se cere menționată intenția de a se realiza în acest an, odată cu Festivalul muzicii de cameră de la Brașov, deci la sfîrșitul lui iunie și la începutul lunii iulie, o consfătuire pe țară referitoare la aspectele și problemele specifice muzicii de cameră. Biroul secției va întocmi în acest scop un material cuprinzător și va participa la această dezbatere preconizată, așteptată și necesară.

Această situație sinoptică este departe de a fi completă, ea fiind menită în principal să invite la gîndire, la o dezbatere de principii, spre binele și înflorirea muzicii.

Wilhelm Georg Berger

Opera și baletul

Cei trei ani care au trecut de la înființarea secției de operă și balet dovedesc utilitatea sa în viața Uniunii compozitorilor. Analiza creațiilor, dezbaterile în jurul lor, ca și alte aspecte de ordin organizatoric, au avut darul să stimuleze și mai mult interesul muzicienilor pentru aceste genuri, considerate prea puțin prezente în viața culturală a țării noastre.

De la început, obiectivele secției au mers pe aceste două direcții complementare : analiza și dezbaterile, ca muncă de atelier, tinzînd să creeze un climat de exigență, să suscite elanul creator.

Lucrările prezentate în anul 1982 dovedesc diverse preocupări, o paletă largă de teme : lupta pentru pace în MAREA IUBIRE de Gheorghe Dumitrescu, subiecte inspirate din istoria noastră, ca HORIA de Sigismund Toduță, FLUVIUL REVĂRSAT de Adalbert Winkler, TUDOR DIN VLADIMIRI de Teodor Bratu, lucrări inspirate din literatura română, ca BALTAGUL de Marian Didu, D'ALE CARNAVALULUI de Emil Lerescu, DOMNIȘOARA CRISTINA de Șerban Nichifor, din eposul poular, în ZÎNA ZORILOR de Nicolae Brînzeu, APA VIE de Florin Dimitriu și lucrări destinate copiilor, precum CRĂIASA ZĂPEZII și MICA SIRENĂ de Liana Alexandra, lucrări destinate teatrului instrumental, ca DĂNILĂ PREPELEAC de Nicolae Brînduș, TÎNDALĂ de Paul Rogojină, NOTORIUS de Costin Cazaban, ÎNDELETNICIRILE MELE de Sorin Vulcu, SPECTACOL PENTRU O CLIPĂ de Octavian Nemescu, poeme coregrafice-electronice precum ROTA și ZIUA FĂRĂ SFÎRȘIT de Corneliu Cezar etc.

Tinerii compozitori, așa cum se vede mai sus, sînt tot mai mult preocupați de aceste genuri, lucru care reiese și din planurile lor de creație.

Probleme actuale ale creației pentru teatru instrumental au fost discutate de secție în cadrul unei mese rotunde la care au participat o serie de invitați. Considerăm că genul ca atare, care își are originile în creația populară, dispune de reale posibilități de dezvoltare. Sugerăm însă necesitatea unor teme care să reflecte universul spiritual uman complex pornind de la bogata cultură națională.

Fișele despre patrimoniul național de operă și balet care se realizează în vederea publicării unei lucrări de sinteză — utilă teatrelor muzicale din țară, specialiștilor și publicului larg — au ajuns la 70, din circa 130 cît reprezintă întregul fond de lucrări create de compozitorii români.

Fluxul de cenacle al Uniunii compozitorilor consacră problemelor de operă și balet

4—5 întîlniri anual, cărora biroul se străduiește să le dea un conținut cît mai bogat, în spiritul exigenței arătate, a unui progres pe linie profesională.

Legăturile cu C.C.E.S. sînt în genere bune și în problemele *valorificării creației românești* unde sprijinul acestui for este continuu necesar. Considerăm că trebuie să realizăm un contact eficient și prompt cu comisia de librete recent înființată, cu secția de dramaturgie a Uniunii scriitorilor și cu teatrele muzicale, în vederea creerii, dezbaterii și promovării libretelor destinate operei, baletului, și altor genuri de spectacol muzical. Este știut că un libret de calitate, axat pe o tematică semnificativă pentru universul nostru spiritual constituie premiza reușitelor pe care le dorim cu atîta fervoare.

Criticile aduse aproape în toate documentele de partid privind creația de operă și balet din țara noastră sînt pe deplin justificate. Ele privesc pe toți creatorii noștri, care au datoria în continuare să-și dedice tot talentul și capacitatea pentru a îmbunătăți situația în acest domeniu.

Montarea lucrărilor românești, uneori precară, trebuie ameliorată prin eforturile conjugate ale compozitorilor, ale C.C.E.S. și ale teatrelor muzicale.

Competența și exigența muzicienilor noștri se conjugă cu datoria patriotică de a realiza acele lucrări contemporane conținînd ideile mari și generoase, înflăcărate, ale epocii socialismului.

Theodor Grigoriu

Cîntecul coral și muzica ușoară

În domeniul cîntecului patriotic-revoluționar, traducerea în viață a documentelor recente de partid a marcat cel puțin două mutații benefice în activitatea noastră de creație. Prima constă în diversificarea și adîncirea legăturilor cu viața și cu tezaurul folcloric al poporului nostru, creator al unor neasemuite valori artistice. Cealaltă mutație constă în accentuarea caracterului militant al creației noastre, angajarea ei deplină în opera de construcție socialistă, în apărarea păcii, în marele front al umanismului. Avem convingerea că îndrumările tovarășului Nicolae Ceaușescu prin care creatorii erau îndemnați să cunoască în profunzime viața și activitatea eroică a oamenilor muncii, au dat rod bogat în muzica noastră. Concursurile instituite în această perioadă au stimulat o adevărată efervescență creatoare : peste 150 de noi creații cu caracter militant-patriotic au fost lansate în cadrul celor patru concursuri ce s-au succedat într-un ritm, poate încă nemaiîntîlnit : concursul „Cîntecul politic pentru tineret și studenți", concursul de creație dedicat păcii și construcției socialiste, organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în colaborare cu Uniunea compozitorilor și Radioteleviziunea Română, concursul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea" organizat de Ministerul Apărării Naționale și recentul concurs inițiat de Uniunea Generală a Sindicatelor din România avînd ca scop principal cîntecul de muncă.

La toate aceste manifestări ce au adus o certă înviorare a creației genului, Uniunea compozitorilor a fost parte componentă, organizatoare. În aceeași perioadă compozitorii au răspuns cu dăruire comandamentelor politice-sociale realizînd lucrări de valoare inspirate din tematica unor evenimente ca : alegerile de deputați în consiliile populare, Conferința națională a Partidului Comunist Român, aniversarea a 35 de ani de la proclamarea Republicii.

Se poate afirma că toate aceste acțiuni au dus la îmbogățirea repertoriului cu sute de cîntece, marcînd un reviriment în viața noastră muzicală, de mase. Ele au culminat cu noile creații dedicate tovarășului Nicolae Ceaușescu, reprezentînd omagiul breslei noastre, cu prilejul sărbătoririi a 50 de ani de luptă revoluționară și a zilei de naștere a Secretarului general al Partidului, Președintele țării.

Cîntecele, corurile și piesele de muzică ușoară scrise în această perioadă vor contribui în mod substanțial la îmbogățirea și înnoirea repertoriilor formațiilor participante la marea competiție a Festivalului național „Cîntarea României". Specifice noilor creații sînt pregnanța și originalitatea, apartenența la un stil național întemeiat pe filonul folclorului românesc, caracterul militant, mobilizator.

Compozitorii de cîntece patriotice-revoluționare s-au străduit să confere un plus de accesibilitate noilor lor lucrări, mai multă pregnanță, simplitate și prospețime muzicală. În dezbaterile Uniunii compozitorilor au fost criticate lucrările dificile, complicate, lipsite de farmec și căldură melodică ca și cele simpliste, banale care repetă la infinit formule perimate.

Uniunea compozitorilor a luat unele măsuri în scopul de a determina ca încă de pe băncile școlii să fie învățate acele lucrări care reprezintă fondul de aur al cîntecului românesc. În acest scop s-a început alcătuirea unei antologii ce va cuprinde cîteva sute de cîntece de largă accesibilitate destinate celor care doresc să cînte în grup, în școli, pe șantire, în excursii, la reuniuni tovărășești etc. În alcătuirea acestei antologii s-a pus accentul pe cîntecul de muncă, urmărindu-se a se remedia unele lacune de repertoriu sesizate în dezbaterea celui de al II-lea Congres al educației politice și culturii socialiste.

Noile cîntece de muzică ușoară lansate de festivalurile și concursurile amintite se caracterizează prin străduința autorilor de a învesmînta ideile generoase ale dragostei de patrie

și partid într-o aleasă și atrăgătoare țesătură muzical-poetică.

Succesul de care s-a bucurat festivalul muzicii ușoare românești „Melodii '81" desfășurat în fața a peste 15.000 spectatori în Sala polivalentă a Capitalei a confirmat progresele realizate în creația genului în special în ceea ce privește șlagărul liric și muzica de dans, genuri îndrăgite în special în rîndurile tineretului.

Există însă și probleme încă nerezolvate atît în domeniul creației cît și în ceea ce privește înregistrarea și difuzarea muzicii ușoare prin disc și la Radioteleviziune. Dacă întreprinderea Electrecord a făcut mari progrese acordînd creației românești o deosebită atenție, Radioteleviziunea nu a reușit să înregistreze decît o mică parte din creația reprezentativă a genului. Decalajul dintre creație și înregistrare continuă să fie mare, zeci de lucrări valoroase așteptînd să le vie rîndul după foarte mult timp de la realizarea lor.

În cadrul cenaclurilor Uniunii compozitorilor a fost dezbătut, în mai multe rînduri, felul în care muzica noastră valorifică bogata moștenire de ritmuri și intonații ale folclorului românesc, fiind criticate unele tendințe de preluare comodă și necreatoare a unor formule comerciale de import. Pregătind cu simț de răspundere, cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste noua ediție a Festivalului „Melodii '82" ne-am propus crearea unor cîntece care să răspundă exigențelor maselor largi și care să fie totodată moderne, antrenante și melodioase.

În spiritul programului ideologic al partidului, al îndemnurilor și indicațiilor date cu diferite prilejuri de tovarășul Nicolae Ceaușescu — secretarul general al partidului nostru, se poate aprecia că și în anul 1982 compozitorii s-au străduit și au reușit să realizeze un număr însemnat de lucrări valoroase în genul cîntecului patriotic și revoluționar ca și în domeniul muzicii ușoare, lucrări care redau cu mai mult relief înaltele trăsături morale ale poporului nostru, bogata sa tradiție de cultură națională, patriotismul și umanismul său socialist.

Laurențiu Profeta

Muzica de fanfară

Biroul a urmărit ca munca de creație a membrilor secției să se concretizeze ca o contribuție specifică la educația patriotică a maselor, prin realizarea unor lucrări de valoare, cu caracter militant.

Astfel au fost realizate creații de proporții, apropiate de problematica genului simfonic, folosind resursele coloristice ale fanfarei, într-un limbaj evoluat (poeme, suite, rapsodii, fantezii, variațiuni simfonice, preludii și fugi).

De asemenea au fost compuse marșuri de inspirație melodică populară, urmărindu-se reliefarea caracterului românesc al genului, precum și piese de divertisment și promenadă (valsuri, potpuriuri, prelucrări).

O parte din lucrările de fanfară au fost distinse cu „Premiul Uniunii compozitorilor" și cu premii acordate în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

Biroul acordă atenție creației membrilor cenaclului muzicilor militare și celei aparținînd altor compozitori amatori, în scopul promovării elementelor tinere și al îmbogățirii repertoriului destinat fanfarelor.

Compozitorii secției de fanfară au desfășurat o vie activitate în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", avînd ca obiectiv revitalizarea unor fanfare de veche tradiție și sprijinirea unor noi colective, după cum urmează :

— Îndrumarea și sprijinirea fanfarelor minerilor din Valea Jiului, județul Hunedoara din orașele : Lupeni, Vulcan, Aninoasa, Petroșani, Petrila și Lonea, precum și din localitățile : Scornicești, județul Olt, Letea, județul Bacău, Brăila (fanfara șantierului naval), Buzău (fanfara sindicatelor C.F.R.), Slobozia județul Ialomița, București (fanfara I.T.B.) ;

— participarea în jurii la fazele orășenești, județene, interjudețene și faza republicană în orașele : București, Piatra Neamț, Zalău, Alba Iulia ;

— consfătuiri cu dirijorii formațiilor artistice de amatori din orașele : Iași, Focșani, Sibiu, Constanța, Baia Mare ;

— Contribuții la îmbogățirea repertoriului fanfarei de amatori prin orchestrarea cîntecelor de masă, patriotice și revoluționare, precum și întocmirea unui album-partitură și știme cu 24 piese muzicale de genuri diferite : marșuri, valsuri, suite, muzică ușoară, album care a fost tipărit de Consiliul Central U.G.S.R. și difuzat fanfarelor de amatori ;

— îndrumarea practică a dirijorilor fanfarelor muncitorești și de pionieri în cadrul cursurilor organizate la București și Constanța de către Institutul de cercetări etnologice și dialectologice și de Consiliul Național al pionierilor.

Subliniem susținerea altor activități cum sînt :

— Întîlniri cu militari de la unități din București și alte localități ale țării, precum și cu oamenii muncii de la întreprinderi din București (Semănătoarea, Vulcan, Mecanică Fină, Grivița Roșie), Focșani, Deva, Hunedoara, Lupeni, Petroșani, Sibiu.

— Popularizarea creației de fanfară în cadrul cercurilor de „Prieteni ai muzicii" de la platforma industrială „23 August' și grupul școlar „23 August' din Capitală, precum și prezentarea programelor cu muzică de fanfară la concertele date pentru muncitorii de la Întreprinderea de mobilă de la Pipera și platforma industrială IREMOAS din București ; concerte oferite de Fanfara Reprezentativă a Armatei și Fanfara Școlii militare de muzică.

Emilian Ursu

Critica și muzicologia

Și în anul 1982, criticii și muzicologii au desfășurat o intensă muncă de creație, axîndu-se pe direcții prioritare ale activității ideologice, în spiritul înaltelor imperative ale contemporaneității, ale ideilor cuprinse în cuvintele secretarului general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a cărui aniversare de viață revoluționară o sărbătorim intens în aceste zile.

Neprecupețind nici un efort, compozitorii și muzicologii s-au aflat în prima linie a frontului educativ, susținînd expuneri în cadrul programului desfășurat de obștea noastră în această perspectivă. S-a accentuat prezența membrilor secției noastre în viața muzicală, în centrul problemelor generale de fenomenul artistic.

Criticii au înscris substanțiale file din cronica evenimentelor și manifestărilor muzicale ale acestui an, trecînd adeseori dincolo de consemnarea faptului interpretativ, ori de formularea unor aprecieri asupra creațiilor, căutînd să impulsioneze interesul pentru calitate, militînd pentru o mai deplină angajare în direcția principiilor care trebuie să ghideze politica repertorială și promovarea valorilor. Putem cita cu sentimentul unor împliniri, numele criticilor ce au desfășurat o vie activitate publicistică, deși nu toți dispun de rubrici permanente, fiind uneori nevoiți să asalteze redacțiile ziarelor și revistelor pentru a cîștiga spațiu, pentru a impune, în ultimă instanță, cauza muzicii, adică, propaganda educațională servită de valorile specifice acestei arte. Astfel, Viorel Cosma, Alfred Hoffman, Luminița Vartolomei, Doru Popovici, Iancu Dumitrescu, Klaus Kessler, Ferenc Laszlo, Petre Codreanu, Smaranda Oțeanu, Barbu Casiu au semnat cu regularitate materiale, diverse ca profil, diverse și ca substanță critică, și ca stil, valoroase în planul cultivării marelui public și al reflectării actualității muzicale. În mod special se cuvine evidențiată activitatea prodigioasă desfășurată de Iosif Sava, deținătorul unor emisiuni de mare audiență. De asemenea, același critic conduce și „colocviul criticii", menită să treacă în revistă manifestările muzicale ale săptămînii încheiate. Desigur, se pot face observații mai mult sau mai puțin favorabile demersurilor critice. Un fapt este însă cert, nu lipsesc valorile, personalitățile nici din acest sector. Minusurile ce persistă de ani de zile privesc ineficacitatea noastră — avem în vedere biroul secției — de a determina acel salt care să permită desfășurări de opinii, confruntări și polemici principiale, cu caracter estetic, apte să analizeze și să determine esența creației muzicale contemporane, acționînd lămuritor asupra ei ca și asupra celor cărora le este destinată.

Muzicologia oferă în acest an cîteva apariții marcante cum sînt volumele de studii privind valorile culturii muzicale afirmate pe pămîntul patriei noastre ca expresie a continuității istorice și spirituale a românilor. Sînt de asemeni de remarcat multe alte lucrări : Emilia Comișel — *Folclorul copiilor*. Dumitru Bughici — *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*, Constantin Ionescu — *Istoria psihologiei muzicale*. Nu este lipsit de semnificație că, pe linia valorificării moștenirii trecutului s-a ajuns la tipărirea celui de al V-lea volum din *Pagini de istoria muzicii românești* de George Breazul, realizat sub îngrijirea neobositului Gheorghe Ciobanu. Tot astfel, Sebastian Barbu-Bucur a pus în lumină opera lui Filotei, muzician al epocii brîncovenești, transcriind și publicînd într-o ediție critică *Psaltichia românească*. Putem vorbi de existența unei frumoase tradiții în exegeza operei lui Béla Bartók, un recent volum de studii în limba maghiară, apărut sub redacția lui Francisc Laszlo, fiind concludent în acest sens. Este adevărat că anul acesta au fost publicate mai puține cărți, comparativ cu alți ani, iar noi am reținut numai cîteva dintre ele. Creația muzicologică însă nu se restrînge la titlurile apărute, numeroase fiind discutate în cadrul biroului, avizate pentru achiziție și tipar. Unele au avut sau mai au nevoie de reelaborări, retușări.

Grija pentru contigentul muzicologilor de mîine e reflectată în îndrumarea cenaclului tinerilor. Dintre aceștia unii au fost promovați, pe baza lucrărilor, ca membri stagiari. Se cuvine însă să le acordăm o și mai mare atenție, la modul concret, oferindu-le căi de afirmare, posibilitatea de a-și valorifica scrisul. Sperăm că proiectatul volum de scrieri ale tinerilor ce se va inaugura ca un ciclu periodic la Editura muzicală, va fi tot așa de stimulator cum a fost și este ciclul *Studii de muzicologie*, aflat la tipar cu numărul XVII. Tot în fază de tipar se află și volumul cuprinzînd materialele Simpozionului „George Enescu", a cărui apariție am ruga să fie urgentată de către Editura Muzicală.

O altă realizare marcantă este *Tratatul de istorie a muzicii românești*, la care au contribuit numeroși muzicologi, aflat în stadiu de lucru avansat în vederea tiparului.

Mai mulți critici și muzicologi au participat la diverse manifestări internaționale, științifice ori artistice, susținînd comunicări, expuneri. Biroul a acordat atenție întocmirii materialelor menite a reprezenta muzica românească în publicații, enciclopedii, volume elaborate și tipărite peste hotare. Disponibilitățile și posibilitățile noastre sînt mult mai mari, ceea ce poate însemna că eforturile destinate a intensifica propaganda culturii noastre muzicale se cuvin susținute și amplicate.

Schițînd bilanțul pe 1982 putem conchide că este pozitiv, fapt care nu ne îngăduite însă să fim pe deplin satisfăcuți, cunoscînd numeroasele aspecte încă deficitare ale activității noastre. Prospectînd terenul pentru viitor, putem afirma că planurile noastre sînt bogate, înscrise în direcțiile majore ale problematicii contemporane. Pregătim simpozioanele „Ci-

prian Porumbescu" și „Alexandru Zirra", momente importante în evidențierea contribuției adusă de precursori la edificarea muzicii românești.

Ar mai fi de constatat, în spirit critic și autocritic, faptul că participăm destul de anemic la viața cenaclelor de lunea, ceea ce nu e de natură să contribuie la buna cunoaștere a problemelor noi ce apar în activitatea obștei noastre. Ne propunem să facem ceva mai mult decît pînă acum în direcția amintită spre a remedia această carență.

În concluzie, critica și muzicologia își înscriu contribuția pozitivă în marele efort pentru ridicarea continuă a activității de creație artistică, de creație materială și spiritaulă, conștienți că numai în acest fel membrii secției vor servi muzica și menirea ei în societatea contemporană.

Octavian Lazăr Cosma

Din activitatea Uniunii compozitorilor

Cenaclurile Uniunii compozitorilor

În ziua de 31 ianuarie a.c. a avut loc cenaclul dezbatere — audiție cu opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov, după piesa cu același titlu de Lucia Demetrius. Prezentată de compozitor, audiția a prilejuit o mai profundă cunoaștere a unei opere contemporane, atît din punct de vedere al subiectului abordat cît și al tratării componistice, întărind aprecierile cu care aceasta a fost primită de public și de critica de specialitate. De altfel, opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov a fost distinsă cu Premiul al II-lea la Festivalul național „Cîntarea României" ediția a III-a și cu Premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România pe anul 1981. Dezbaterile conduse de secretarul secției, Theodor Grigoriu, au subliniat calitățile deosebite ale lucrării în realizarea cu măiestrie a unei opere psihologice, pe o temă inspirată de actualitatea noastră. Au participat la discuții tovarășii : Liviu Comes, Adrian Rațiu, Elisabeta Moldoveanu, Constantin Stihi Boos, Gheorghe Dumitrescu ș.a.

M. M.

Note

În ziua de 13 ianuarie, la Călărași în cadrul cercului de „Prieteni ai muzicii", tînăra muzicologă Laura Mihail, membră a Cenaclului tinerilor muzicologi ai Uniunii compozitorilor, a prezentat tema „Despre melodie" cu exemplificări muzicale. • În zilele de 21 ianuarie și 26 ianuarie a avut loc un concert omagial la Uzinele „Grivița Roșie" și la Întreprinderea de confecții și tricotaje — București în colaborare cu Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" — dedicate aniversării a 50 de ani de activitate revoluționară și zilei de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român și Președintele Republicii Socialiste România. Și-au dat concursul corul „Madrigal" dirijat de prof. Marin Constantin. Au participat cadre didactice din Conservator — Dan Cumpătă, Sanda Bobescu, Georgeta Stoleru și Ion Avesalon. Din partea Uniunii compozitorilor au participat : președintele Uniunii compozitorilor Nicolae Călinoiu, Liviu Comes și Vasile Tomescu. • Între 28—30 ianuarie, tovarășul Theodor Grigoriu a ținut un instructaj la Filiala Uniunii compozitorilor din Iași. • Între 28—31 ianuarie, compozitorul Radu Paladi a efectuat o deplasare pentru îndrumarea coralei „George Enescu" și a corului Liceului pedagogic din Botoșani, pentru pregătirea celei de a IV-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României".

Angela VODA

Lucrări prezentate la secția de operă și balet

Teodor Bratu — *Fîntîna însîngerată*, operă în 6 tablouri, inspirată din viața lui Tudor Vladimirescu.
Gheorghe Dumitrescu —*Marea iubire*, operă în 4 acte, dedicată păcii, pe libretul autorului.

Lucrări prezentate la secția de muzică simfonică și de cameră

Dumitru Bughici — *Cvintet de suflători* ; Sigismund Toduță — *Ciclu de patru lieduri* pe versuri de Ana Blandiana.

Lucrări prezentate la secția de muzică corală și patriotică

Horia Moculescu — *Colind pentru președintele țării* (versuri de Ion Stănescu-Butoi) ; Aurel Giroveanu — *Pe culmi de glorii — Urare* (versuri de Constantin

Dobre) și *Lumină nouă* (versuri de Teofil Blăjan) ; Dan Bălan — *Urare de tînăr* (versuri de Ivonne Buzescu) ; George Vancu — *Cîntecel de viață nouă* (versuri de Aurel Hoffman) ; Zaharia Popescu — *Mesajul Griviței* (versuri de Ion Meițoiu) ; Ioan Alexandru — *Cîntec pentru ceferiștii partriei* (versuri de Anghel Cîrstea) ; Laurențiu Profeta — *C.F.R.* ; Liviu Dănceanu — *Eroii* (versuri de Aurelian Dănculescu) ; Doru Popovici — *În memoriam Iacob Mureșianu* (versuri de Martha Popovici).

Lucrări prezentate la secția de muzică ușoară

Camelia Dăscălescu — *Aminte să-ți aduci* (versuri de Aristide Mircea) ; Richard Bartzer — *Fanfara ceferiștilor* (piesă instrumentală) ; Aurel Giroveanu — *Înclinați-vă eroilor* (versuri de Aristide Mircea) ; Radu Gheorghiu — *Ceferiști, mîndria noastră* (versuri de Traian Stoia) ; Dan Beizadea — *Eroului din Scornicești* (versuri de Petre Idriceanu).

Noi lucrări intrate în biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor

Cristian Misievici — *Dreptul la timp*, poem vocal-simfonic pe versuri de Nichita Stănescu, pentru cor mixt și orchestră : 2,2,2,0 ; 4,4,0,0 ; perc. I — legni, tamb. picc., ptto sosp. acut ; perc. II — T-block, xil., ptto sosp. grav ; perc. III — T-Tom, campane, maracas ; perc. IV — 2 timp. ; 2 piane ; 12 violoncele.

M. M.

Agenda internațională

— Dirijorului filarmonicii din Praga, VACLAV NEUMANN i-a fost decernată medalia de aur de către fundația internațională Gustav Mahler.

★

— Opera „Amadis" de Johann Cristian Bach va fi prezentată în premieră mondială în cursul acestei stagiuni pe scena operei din Hamburg.

★

— Recent au avut loc la Stuttgart „Zilele muzicii contemporane" cu care ocazie au fost prezentate lucrări de Stravinsky, Boulez, Nono.

★

— Orchestra filarmonicii din Berlinul de Vest a prezentat de curînd publicului german două prime audiții ce poartă semnătura lui Franz Liszt. Este vorba de „Legenda lui San Francesco di Paolo" și „Legenda lui San Francesco D'Assisi, lucrări care pînă acum au fost cunoscute doar într-o reducție pentru pian.

★

— Luciano Berino, noul dirijor al orchestrei simfonice din Toscana a inaugurat un original repertoriu prezentînd publicului un vast program, dela lucrări din epoca barocului și pînă la lucrări din zilele noastre.

★

C.P.F.

Creații românești

15 miniaturi pentru pian de Vinicius Grefiens

Dan Buciu

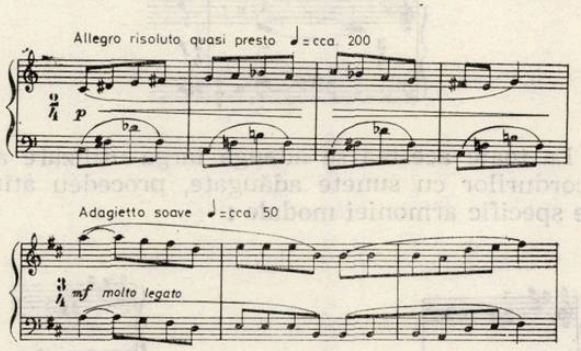
Relativ restrînsă numericește dar, tocmai de aceea, consistentă, valoroasă, creația compozitorului Vinicius Grefiens este deja definitiv impusă în peisajul muzical românesc contemporan. Muzician de maximă probitate profesională, Vinicius Grefiens a preferat întotdeauna cantității, calitatea : iată ce explică numărul redus de opus-uri, iată însă ce explică valoarea, muzicală a fiecărei lucrări ale sale. Indiscutabil marile realizări ale compozitorului sînt în domeniul coral, domeniu de care Vinicius Grefiens s-a simțit tot mai apropiat odată cu trecerea anilor ; cunoașterea folclorului românesc, cu nuanțele, cu subtilitățile și rafinamentele sale a fost, fără îndoială, punctul său de plecare în definirea concepțiilor estetice și a tehnicilor sale muzicale, mai ales în domeniul creației corale. Plecînd de la sugestiile valoroase furnizate de acest minunat tezaur de artă și idei care este folclorul muzical românesc, Vinicius Grefiens și-a făurit cu migală un limbaj sonor propriu care-l detașează drept o personalitate originală în peisajul muzical românesc actual. De o reală modestie, Vinicius Grefiens s-a dovedit întotdeauna lipsit de emfaza sau fanfaronda unor colegi de breaslă, a șlefuit cu migală și în tăcere lucrări mai mici sau mai mari care, odată ajunse în fața publicului (uneori cu destul de mari întîrzieri) au întrunit sufragiile auditoriului, atît profesioniști cît și simpli melomani. Desigur Vinicius Grefiens este la ora actuală unul dintre cei mai

prețuiți compozitori de muzică corală, limbajul său muzical modal, colorat, bogat în nuanțe și subtilități, rafinat cromatic, lipsit de efecte exterioare, de sonorități „epatante", evoluează firesc, logic, normal, ca o povestire ce se deapănă cu nostalgia și lirismul caracteristic graiului românesc, acest grai plin de farmec și de poezie.

Rîndurile ce urmează încearcă să prezinte, să analizeze cele *15 miniaturi pentru pian* (deci ne aflăm în fața unui ciclu de mici piese instrumentale) acestea adresîndu-se în primul rînd copiilor, pianiștilor claselor primare și gimnaziale ale școlilor cu profil muzical. Ele însă pot fi în egală măsură cîntate și ascultate de cei mari, pianiști de concert sau melomani, care pot afla în paginile miniaturilor lumea curată, frumoasă și naivă a copilăriei lor, universul atît de bogat, uneori fantast al copilului, pierdut definitiv de noi dar pe care, pe cale muzicală, îl putem regăsi pentru moment. Alături de compozitor retrăim emoția bătăliilor soldaților de plumb, îngînăm cîntecul de adormit păpușile, facem puțin balet, ascultăm pe bătrînul flașnetar care a dispărut de mult (alungat de radioul și casetofonul modern) sau ieșim la plimbare în Cișmigiu unde ne jucăm alături de prietenii noștri. Toate acestea ne sînt sugerate de o muzică plastică, vie, imagistică (dar nu descriptivă) și de titlurile adecvate, în deplină concordanță cu imaginile sonore. Totul se naște parcă spontan, de la sine, migala travaliului muzical este cu discreție mascată de lipsa de efort cu care muzica pictează imagini frumoase, uneori pline de haz, alteori dinamice sau, dimpotrivă, lirice, ușor meditative, nostalgice. Sub această aparentă nonșalanță se ascunde condeiul versat, elaborat al compozitorului. Pătrunzînd în intimitatea laboratorului de creație, disecînd acest organism perfect compus din 15 „bucățele" armonios asamblate, afli o serie de repere tehnice, precise de la care pleacă autorul baladei *Meșterul Manole*. Mai presus de toate domnește, atotputernică, această constantă modală, a creației celui care a scris *Cîntecul păcurariului*, *Cocorii* sau *Lilioară*. Scările modale folosite, turnurile melodice caracteristic modale (la care se adaugă bineînțeles elementele metro-ritmice și apoi tipurile de scriituri omofone și polifonice), toate acestea formează un tot modal în care tonalitatea își găsește doar uneori locul, și atunci într-o variantă modernizată — postprokofievianâ — și amestecată cu elemente modale (vezi piesa nr. 9).

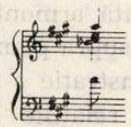
Scările modale folosite parcurg o gamă largă, plecînd de la construcțiile simple, arhaice (exemplu tetratonia inițială din piesa a 11-a) trecînd prin tipurile heptatonice diatonice (eolian, piesele nr. 3, 7, dorian — nr. 9, 14 sau mixolidian nr. 15), ajungînd la modurile oscilante (ionian-mixolidian nr. 1, mixolidian lidian nr. 8, ionian-lidian nr. 12), la scările cu trepte mobile (mixolidian cu IV mobil — piesa nr. 4) sau scări ce ating aproape totalul cromatic (piesa nr. 2). La acestea se adaugă structurile bimodale și bitonale, suprapuneri de scări de tip major cu cele de tip minor (piesa nr. 13) sau scări cu centri diferiți (Si b — Re în piesa nr. 10).

Se poate observa cu ușurință marea diversitate de scări utilizate, potențial deci un material sonor complex, aproape permanent altul, elemente unificate prin acest atît de inefabil și greu exprimabil liant care se cheamă modalism. Liant pe care Vinicius Grefiens îl concretizează printr-o melodică evident înregimentată (în majoritatea cazurilor) modelului folcloric. Și dacă uneori compozitorul utilizează citatul (în piesele nr. 7 sau 11) cel mai adeseori invenția melodiei este proprie, autorul miniaturilor păstrînd un respect deosebit modelului popular. Și astfel vom întîlni frecvent întorsături melodice evident tangente cu cele folclorice, crearea lor în spiritul popular fiind clară.



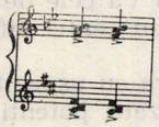
Sigur însă că simpla enunțare a unei melodici modale nu este suficientă pentru conturarea unui tablou modal complet. Muzica românească cunoaște suficiente exemple de lucrări în care unei structuri melodice modale (mai mult sau mai puțin autentice) îi corespunde o învești mîntare armonică complet neadecvată, pronunțat tonală. Consecvent cu propriile sale principii componistice și concepții estetice, Vinicius Grefiens realizează o personală unitate între modalismul melodic și profilul omofon, de asemenea conceput în spirit modal.

Tehnica armonică utilizată are drept punct de plecare tipul tradițional de acord, de trei sau patru sunete, obținut prin suprapunerea de terțe. Asta nu înseamnă că compozitorul se rezumă la atît ; este doar un punct de plecare. Astfel apar și acorduri complexe, cum ar fi acest acord de cinci sunete (cu nona lîngă fundamentală) din prima piesă.

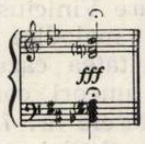


2 — C. 1109 13

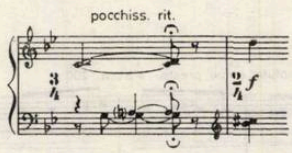
Iată și o structură acordică de mare interes, cu aspect bitonal declarat și cu o frumoasă construcție în oglindă,



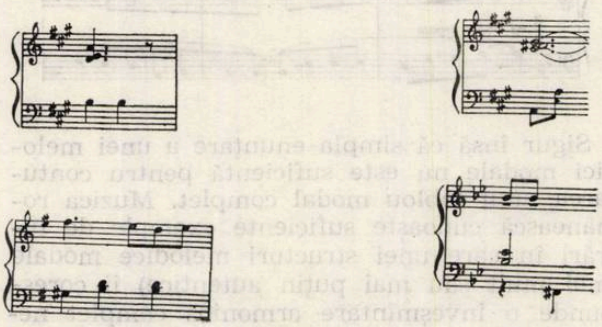
sau un acord complex de 7 sunete (6 sunete diferite) tot cu un profil bitonal



Iată și „miniclustere" schițate (mai mult sau mai puțin complete) care intră în arsenalul armonic al compozitorului.

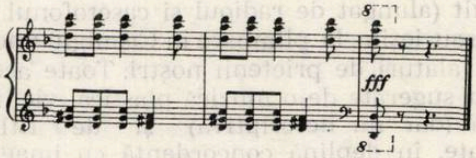


La toate acestea se adaugă larga utilizare a acordurilor cu sunete adăugate, procedeu atît de specific armoniei modale :

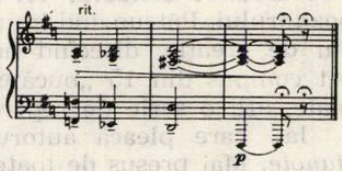


Sigur că simplul enunț al materialului cu care operează compozitorul (în speță este vorba de acorduri) nu este suficient pentru a contura imaginea globală a întregului discurs muzical. De mare importanță va fi studierea, analizarea tipurilor de relații armonice folosite precum și aspectele mai importante referitoare la conducerea vocilor. Concluzia pe care am desprins-o, analizînd unele lucrări corale ale lui Vinicius Grefiens, s-a evidențiat și în cazul miniaturilor de pian. Creatorul realizează un interesant echilibru între relațiile de tip plagal și cele de tip autentic (de obicei cu o ușoară pondere a celor autentice). Acest echilibru (de fapt tono-modal !) conferă o stabilitate deosebită armoniei, aspect cu repercusiuni directe asupra planului general muzical. Pentru demonstrație s-ar putea cita raportul 23-18 între relațiile autentice și cele plagale din piesa a 5-a (*Coral* — aleasă nu întîmplător, ci tocmai datorită pronunțatei ei scriituri omofone) — raport ce nu ia în considerație concluzia (ultimele 8 măsuri).

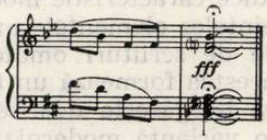
Legată direct de acorduri și de relațiile dintre ele este problema cadențelor, problemă extrem de specifică și importantă în același timp în muzica modală. Deseori putem defini stilul unui compozitor după modalitățile de cadențare, după elementele structurale ale formulelor de încheiere. Cred că și în cazul lui Vinicius Grefiens putem vorbi de anumite tipare preferențiale în formarea cadențelor ; astfel, uneori acestea își găsesc o cale de exprimare cvasi tonală, aceea a cadenței autentice, urmînd succesiunea subdominantă (II sau IV), dominantă (V) și tonică (I) așa cum se întîmplă în piesele 1, 2, 5, 11. Mult mai interesante însă mi se par a fi celelalte formule cadențiale : dintre acestea se detașează cadența realizată pe pedala treptei I (pe care o găsim în piesele 4, 12, 14 sau 15 ; interesantă mai ales ultima dintre ele care aduce și o alternanță în utilizarea acordurilor de terțe și de cvarte).



Nu mai puțin remarcabilă mi se pare formularea încheierii printr-o succesiune de acorduri aflate pe trepte alăturate, fie în sens ascendent (piesa nr. 3) sau descendent (piesa nr. 8).



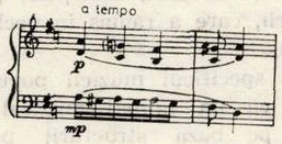
O notă specială îmbracă formulările bitonale, prezente în finalurile miniaturilor nr. 9 sau 10.



În fine, diverse alte aspecte cadențiale care utilizează dominanta naturală (fără sensibilă), relații plagale (IV — I) etc. Iată o lume muzicală interesantă, diversă, remarcabil susținută de aceste încheieri tipic modale (cel mai adeseori), de mare efect coloristic armonic.

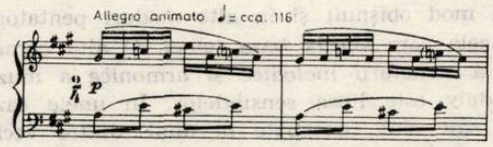
Dacă pentru lumea modală relațiile armonice și tipurile de acorduri utilizate constituie elemente esențiale, nu mai puțin definitorii sînt conducerile armonice ale vocilor, cu reperele

lor caracteristic modale. Astfel utilizarea de paralelisme de cvarte, cvinte sau octave (toate perfecte), nerezolvări de disonanțe, salturi specifice ale vocilor, iată cîteva din aceste elemente de care aminteam în conducerile vocilor. Ele sînt exploatate cu discernămînt și măiestrie de compozitor care le găsește, fiecărora din ele, locul potrivit.



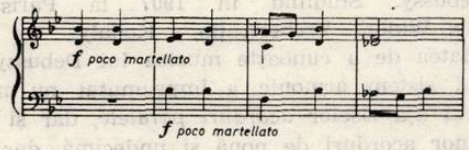
Planurile tono-modale (despre aspectul pur modal am amintit deja) evoluează în general prin schimbarea unor centri apropiați, înrudiți (de exemplu de pe si eolian către fa diez eolian în piesa nr. 3) sau prin schimbarea modului păstrîndu-se același centru (vezi piesa nr. 2). Uneori însă se realizează planuri modulatorii îndrăznețe care conferă mult farmec și imprevizibil desfășurării discursului muzical (vezi piesa nr. 9 la-fa-la-sib-fa). Legat de planurile tonale putem semnala frecventele situații de bitonalism (care colorează în mod deosebit momentele muzicale respective). Un exemplu notabil este oferit de piesa nr. 10 (unde chiar notațiile de la armură sînt diferite — vezi exemplele 4 și 5). Bitonalismul mai poate fi întîlnit pe unele porțiuni din piesele 7, 9, 11, 12, 13, 14 sau 15.

În fine despre scriitura armonică se mai poate spune faptul că, alături de evoluțiile compacte, acordice (majoritare) întîlnim și momentele de figurații armonice, interesante și diverse (vezi și exemplul 1).



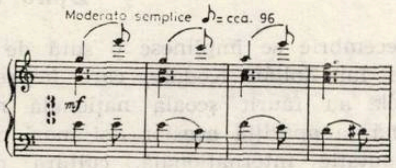
Nu am putea omite menționarea utilizării tehnicii basului fals, cu efecte atît de deosebite (piesa 12).

Deși mai rar prezentă, scriitura polifonică se impune mai ales prin cîteva momente canonice remarcabile (vezi piesele 4, 13 — mai ales în 13 cu sonorități deosebite obținute prin implicarea elementelor omofone în scriitura polifonică).



La aceasta am adăugat frecventa utilizare a ostinatoului, tehnică aflată la intersecția scriiturilor armonică și polifonică, ostinato cu o evidentă tentă modală, concretizată pe ambele planuri (acordic și melodic) — vezi ex-1 și 14

S-ar mai putea adăuga la „lista" procedeelor polifonice imitația liberă (utilizată destul de sporadic) dar mai ales scriitura „pe planuri", orizontalizarea unor momente inițial omofone care capătă, prin spațializare, valențe polifonice.



În exemplul de mai sus se pot detașa cu ușurință cele patru planuri : melodia din supraacut, cea din acut, bicordurile cu funcție armonică din centru și basul (cu funcție parțial melodică).

În ceea ce privește aspectul metro-ritmic, mai întîi de toate putem semnala existența fie a metrilor constanți (utilizarea aceluiași metru pe parcursul întregii piese) sau a celor variabili (2 metri diferiți — piesele 1, 8, 14 — mai mulți metrii piesa 3). Metrii utilizați vor fi simpli, compuși, simetrici sau asimetrici parcurgînd o gamă complexă între

$$\frac{2}{4}\ ,\ \frac{3}{8}\ \text{și}\ \frac{4}{4}\ ,\ \frac{5}{8}\ \text{sau}\ \frac{9}{8}\ .$$

Formulele ritmice (ca și aspectele de tempo-constant sau deseori cu fluctuații în stil rubato sau parlando) își găsesc originea în formulele ritmice folclorice precum și în sistemele caracteristice muzicii populare (giusto, parlando, parlando-rubato). Cît privește construcția arhitectonică muzicală, Vinicius Grefiens apelează la o tehnică ce conciliază ideea clasică de motiv și frază cu aceea de figură și rînd melodic popular. Structurile în mare sînt cel mai adeseori variaționale (din nou se sesizează baza modală) nelipsind însă nici formele bi sau tripartite. Oricum însă tehnica variațională se insinuează practic pretutindeni constituindu-se în formula prioritar utilizată în privința evoluției discursului muzical, deseori chiar în construcția lui.

Atractivitatea punerii în pagini pianistice colorate, lipsite de încărcături tehnice artificioase, inutile, calitățile muzicale remarcabile ale acestor piese fac din volumul de 15 miniaturi pentru pian de Vincius Grefiens nu numai o realizare notabilă a compozitorului dar și un element prețios în repertoriul mai micilor sau chiar mai marilor pianiști care pot găsi aici un univers sonor proaspăt, sincer, direct, pot găsi o lume muzicală a cărei tălmăcire să le dea satisfacții atît lor ca interpreți cît și ascultătorilor. Fără îndoială aceste mici piese vor deveni curînd un punct forte în repertoriul pianistic românesc, lucru perfect justificat de valoarea deosebită a lor. Le așteptăm deci într-o primă audiție integrală pe scena de concert a Liceului de muzică, a Conservatorului sau a Ateneului.

Comemorări

Zoltán Kodaly

Zeno Vancea

La 16 decembrie se împlinesc o sută de ani de la naşterea lui Zoltán Kodaly, care împreună cu Béla Bartók au făurit şcoala naţională muzicală ungară. Pînă la apariţia acestor doi mari compozitori de reputaţie internaţională, cultura muzicală ungară a fost oarecum o ramură a muzicii romantice germane, căruia i-a fost tributară şi Franz Liszt, considerat de germani ca fondatorul Şcolii noi germane (Neue Deutsche Schule), cu toate că a fost primul compozitor care prin cele 18 Rapsodii pentru pian şi alte lucrări ale sale poate fi considerat ca un precursor al tendinţelor muzicale naţionale în Ungaria. Desigur astfel de tendinţe se manifestă concomitent şi în muzica lui Ferenc Erkel-creatorul operei ungare, dar caracterul naţional al muzicii ambilor compozitori îşi are sursa de inspiraţie în muzica lăutărească, în aşa numitul Verbunk. Făurirea unei muzici culte naţionale ungare a devenit posibilă, ca şi în cazul altor şcoli naţionale, pe baza valorificării caracteristicilor muzicii populare autentic ţărăneşti. Interesul pentru muzica populară a fost suscitat de acel curent care s-a născut pe la începutul secolului XX, din dorinţa de a crea o cultură muzicală autonomă cu un evident caracter naţional. Ocupîndu-se într-unul din studiile sale de importanţa muzicii populare, ca punct de plecare al unei muzici naţionale culte, Kodaly spunea că : „În secolul XX culegerea muzicii populare a cunoscut un avînt deosebit. Pentru noi această muzică înseamnă însă mult mai mult decît pentru ţările din occident, unde a fost creată muzică cultă deja cu cîteva secole în urmă. Acolo creaţia cultă a absorbit de mult muzica populară şi un german poate afla în Bach şi în Beethoven ceea ce noi nu putem găsi decît numai la ţările noastre, anume continuitatea organică a unei tradiţii naţionale. Dacă clasicismul naţional înseamnă exprimarea sufletului naţional, atunci noi nu putem afla o muzică clasică ungară decît în cele cîteva mii de melodii populare autentic ţărăneşti".

Cînd după cîteva decenii de lupte împotriva rezistenţei criticilor şi a publicului, muzica lui Bartók şi a lui Kodaly s-a impus în ciuda reproşului că ei au introdus în sălile de concert muzica primitivă a ţăranilor, răspunzînd, în 1930, la întrebarea : ce l-a determinat să culeagă muzică populară, Kodaly a spus următoarele : „Cînd mi-am dat seama că o muzică cultă maghiară lipsită de caracter naţional nu se adresează decît unui cerc restrîns de cunoscători al cărui gust a fost format de muzica occidentală, mi-a venit ideea de a mă adresa muzicii autentic-ţărăneşti ca singurul mijloc de reînnoire a limbajului nostru muzical."

Pornind de la această idee şi studiind trăsăturile cele mai caracteristice ale cîntecelor şi dansurilor ţăranilor unguri, Kodaly a descoperit specificul muzicii populare, constînd în afară de un anumit mod de organizare ritmică mai ales în structura pentatonică a melodiei. Cu scopul de a verifica originea străveche a melodiilor populare culese de el, Kodaly a întreprins studii comparative între muzica populară ungară şi aceea a Mariţilor, populaţie înrudită cu Ungurii, care a rămas în vechea ei patrie de pe lîngă Ural.

Stabilind deci specificul muzicii populare ungare, Kodaly susţine că un limbaj muzical ungar cult trebuie făurit pe baza structurii pentatonice a melodiei. Într-un studiu apărut în 1941 în revista *Hazánk*, Kodaly a afirmat că „Pentatonia nu este numai un segment al muzicii populare ungare cum afirmă unii, ci sîmburele, centrul acestei muzici, prin care se manifestă sensibilitatea maghiară. Cele susţinute de Kodaly referitor la posibilitatea făuririi unui limbaj cult pe baza pentatoniei sînt valabile însă numai în teorie, căci de fapt, în practică ele au suferit anumite modificări. Chiar dacă pe lîngă numeroasele melodii populare ungare de structură heptatonică (născute sub influenţa îndelungată a cîntării gregoriene), majoritatea cîntecelor populare au într-adevăr o structură pentatonică, limitarea consecventă în creaţia cultă numai la pentatonie ar fi avut drept rezultat o inevitabilă monotonie. În realitate Kodaly aplică pentatonia ca un specific al muzicii populare ungare autentice, în mod riguros numai la inventarea unora dintre temele sale, o parte are la bază o scară pentatonică, iar cealaltă o scară pentatonică pornind de la o altă treaptă a gamei majore. În alte cazuri, motive de scriitură pentatonică sînt combinate cu motive ce au la bază fie o gamă majoră, fie minoră. Pentru a evita monotonia, în cursul dezvoltării temelor, acestea trec în mod obişnuit şi în alte moduri pentatonice decît acela care stă la baza temei. O altă caracteristică a structurii melodice şi armonice a muzicii lui Kodaly este lipsa sensibilelor. În unele cazuri temele sale sînt concepute în unul dintre vechile moduri greceşti, în privinţa aceasta fiind caracteristice cele din primul său cvartet.

Fiind convins că : „Armonia muzicii germane nu se potriveşte celei ungare" şi dîndu-şi seama că datorită rolului precumpănitor al pentatoniei există un evident pericol al monotoniei, care nu poate fi evitată decît pe baza unei înveşmîntări armonice de mare varietate, Kodaly a găsit un procedeu aparte în armonizarea melodiilor sale de structură modală, la care a ajuns datorită cunoaşterii muzicii lui Debussy. Studiind în 1907 la Paris cu Charles Widor orchestraţia, Kodaly a avut posibilitatea de a cunoaşte muzica lui Debussy, din al cărui sistem armonic a împrumutat nu numai procedeul aşa ziselor *acorduri paralele*, dar şi folosirea unor acorduri de nonă şi undecimă, dar spre deosebire de Debussy, cu pregătirea şi rezolvarea riguroasă a notelor disonante. Folosirea sistemului acordurilor paralele de către Kodaly a fost posibilă datorită faptului că melodiile populare ungare, sau cele inventate de el, în spiritul acestora, nu sînt ca în cazul muzicii occidentale o proiecţie a armo-

niei, o înlănțuire orizontală din care este alcătuit un acord (Rameau spunea că „armonia naște melodia"), ci, la fel ca și melodiile populare românești, ele sînt născute dintr-un simț primar melodic. Pe de altă parte însă, în unele dintre lucrările sale, mai ales în cele corale, armonia este rezultatul vertical al conducerii vocilor, care oricît de melodioase ar fi — luate fiecare în parte — se desfășoară nu în sensul unei polifonii lineare, fără a acorda o importanță prea mare rezultatului vertical ca în cazul muzicii lui Bartók, ci sub formă de contrapunct armonic, cu o permanentă grijă pentru eufonie, disonanțele fiind tratate în mod riguros, după principiile care stau la baza stilului palestrinian. Deosebirile între mijloacele de expresie ale lui Kodaly și Bartók nu sînt determinate numai de deosebiri de concepție estetice ci și de deosebiri de temperament. Muzicologul ungar Molnar Antal face următoarea caracterizare a celor doi compozitori : „Chinurile sufletești determină caracterul revoluționar al artei lui Bartók, în timp ce forțele revoluționare află o conciliere în muzica lui Kodaly ; în muzica lui Bartók se manifestă forțele nestăvilite ale naturii, iar Kodaly organizează aceste forțe, armonizîndu-le cu aspirațiile culturale ale omenirii". În afară de aceste deosebiri de conținut emoțional în muzica celor doi compozitori ungari există esențiale deosebiri stilistice ; în timp ce Kodaly și-a format limbajul său numai pe baza structurii specifice a muzicii populare ungare, Bartók a asimilat o seamă de elemente stilistice și din alte muzici populare (română, slovacă, bulgară, etc., etc.), combinîndu-le în multe din lucrările sale cu unele caracteristici melodice împrumutate fie din muzica occidentală, fie create de el pe baza infinitelor posibilități de combinare pe care le oferă gama cromatică.

Kodaly începe în anul 1905 activitatea sa de culegător al muzicii populare, întîi singur, apoi împreună cu Bartók. Prima sa compoziție publicată, un Adagio pentru vioară și pian, a fost compus în același an. Stilul ei influențat de muzica romantică germană, mai cu seamă de Brahms, nu are decît pe alocuri inflexiuni din folclor. Acestea se simt într-un mod mai accentuat în lucrarea sa care urmează, anume în tabloul simfonic *Seara de vară*, compus în 1906, revăzut în 1930, dedicat lui Arturo Toscanini, sub a cărui conducere a avut loc prima audiție. Structura melodică a acestei lucrări nu este încă bazată pe rolul predominant al modurilor pentatonice, dar după cum se poate constata din tema principală, în structura eminamente diatonică a melodiei se resimte deja influența muzicii populare mai evidentă în unele crîmpeie melodice ce apar în cursul lucrării. O influență mai accentuată a modurilor pentatonice se manifestă în *Cinci cîntece pentru voce și pian* op. 1 (1907—1909), precum și în piesa de pian intitulată *Meditație*. Caracteristicile muzicii populare ungare se afirmă cu mai multă tărie în *Cvartetul nr. 1* op. 2. Tema I a primei părți constituie o transformare ritmică a unui autentic cîntec popular, ale cărui prime măsuri constituie începutul introducerii. Și celelalte părți ale cvartetului, Adagio, Scherzo, și Final (Variațiuni pe o temă a viitoarei sale soții) sînt concepute în același stil, format mai mult sau mai puțin pe temeiul însușirii — cum spunea Bartók — „a folclorului, ca o a doua limbă maternă".

Acest Cvartet este urmat de alte lucrări camerale cum sînt : Două caiete de piese pentru pian, op.3 și op.11, o Sonată pentru violoncel și pian, în care, de data aceasta, influența muzicii populare devine hotărîtoare, structura melodică a întregii lucrări păstrînd în mod riguros modurile pentatonice.

Avînd o preferință deosebită pentru violoncel, Kodaly compune în 1914 un Duo pentru vioară și violoncel, urmat în 1915 de o Sonată pentru violoncel solo, cea mai remarcabilă lucrare a sa de acest gen, intrată de mult în repertoriul celor mai de seamă violonceliști.

Cvartetul nr. 2 oferă un exemplu caracteristic în privința scriiturii polifonice a maestrului ungar, predominantă mai ales în partea I și a III-a (Final) a lucrării, partea lentă, mediană, în forma unei quasi-improvizații are în schimb, în scopul unui contrast mai mare, o structură predominant omofonă.

Cu o *Serenadă pentru două viori și o violă*, care nu diferă ca stil de lucrările sale precedente, se încheie seria lucrărilor sale de cameră. Kodaly a compus numai un număr redus de lucrări simfonice. În afară de tabloul simfonic menționat, el a compus, în ordine cronologică, o *Uvertură teatrală*, *Variațiuni simfonice pe un cîntec popular*, un *Concert pentru vioară și orchestră*, *Dansuri de pe Mureș* și *Dansuri din Galanta*, aceste două din urmă reprezentînd prelucrări de dansuri populare, în genul celor două Rapsodii ale lui George Enescu.

Variațiuni simfonice, un nou exemplu de consecventă afirmare a crezului său în posibilitățile de dezvoltare a unor melodii de structură pentatonică au la bază melodia populară prezentată la începutul unui studiu. Cu toate posibilitățile melodice reduse pe care le oferă această temă simplă Kodaly a reușit să exprime în cele 16 variațiuni un conținut emoțional variat în care părți lirice alternează cu părți cu caracter dansant sau meditativ (una din variații avînd caracterul unui marș funebru) etc. Punctul culminant, înainte de codă, de mișcare vie, îl constituie revenirea temei populare, de data aceasta în chip apoteotic. La caracterul ei solemn contribuie atît înveșmîntarea ei armonică cît și sonoritatea amplă a întregii orchestre. Lucrarea a fost compusă cu prilejul jubileului de 50 de ani a orchestrei *Concertgebouw* din Amsterdam, care a executat-o în primă audiție.

Ultima lucrare simfonică a lui Kodaly este *Concertul pentru orchestră* compus în 1939 și executat în 1941 în primă audiție de către Orchestra Simfonică din Chicago. Clădită cu un vădit iz popular, această lucrare este realizată în forma concertelor de tip italian, în floare pe la începutul secolului al XVIII-lea, avînd o structură predominant contrapunctică.

Printre lucrările instrumentale trebuie socotită și suita alcătuită din 6 părți extrase din opera *Háry János ;* partea a doua reprezintă prelucrarea unui

cîntec autentic popular, partea a IV-a un marş, foloseşte motive din vechea muzică lăutărească de tipul verbunkului iar celelalte părţi — I, III, V şi VI sînt concepute într-un stil inspirat din muzica populară, cu o remarcabilă notă personală, caracteristică întregii creaţii a compozitorului. Opera *Hàry Janós* (1927), constituie pe lîngă opera *Prinţul barbă albastră* de Bartók, una din marile izbînzi de muzică dramatică a şcolii naţionale ungare care va rămîne şi în viitor mijlocul de exprimare a unor mari concepţii artistice.

O importanţă deosebită din punct de vedere al educaţiei muzicale a tineretului le reprezintă piesele corale pentru şcolarii de toate vîrstele. Dîndu-şi seama de importanţa cîntării corale în şcoală ca cel mai eficace mijloc de dezvoltare al simţului muzical într-o armonioasă colaborare colectivă precum şi de înnobilare spirituală, Kódaly a publicat 10 caiete de coruri pentru şcolari. Unele sînt compoziţii originale, altele prelucrări de melodii populare, sau a unor compozitori mai vechi. Afirmînd că „prostul gust muzical reprezintă o boală care de cele mai multe ori nu poate fi vindecată nici la vîrsta matură, este datoria şcolii de a vaccina copiii împotriva acestei boli". Dar grija lui Kodaly pentru educarea muzicală a tineretului şi a maselor populare nu s-a mărginit numai la compoziţie ci el a desfăşurat şi o amplă activitate propagandistică prin articole, conferinţe, militînd pînă la bătrîneţe pentru difuzarea culturii muzicale pe plan naţional.

Datorită acestei susţinute activităţi componistice şi propagandistice, în Ungaria există azi o mişcare corală deosebit de vie, cuprinzînd toate straturile societăţii.

În cei 34 de ani de activitate pedagogică în calitate de profesor de compoziţie la Academia de muzică „Franz Liszt" din Budapesta, Kódaly a format numeroşi compozitori, dintre care unii ca Jàrdanyi Pàl, Vischi János, Szabó Ferenc, Pál Kadosa — pentru a numi numai unii din cei mai cunoscuţi —, au urmat stilul maestrului lor, iar alţii ca Harsàny Zsolt, Verese Sàndor, Szőllössy Andora, Seiber Matyas şi-au afirmat personalitatea artistică cu ajutorul unui limbaj orientat mai mult după criterii stilistice caracteristice pentru muzica apuseană. Generaţia care a rămas fidelă ideii şcolii naţionale a fost urmată de o altă generaţie care orientîndu-se mai mult după unele curente contemporane s-au îndepărtat şi mai mult de izvoarele folclorice.

Kodaly a desfăşurat pe lîngă activitatea sa de compozitor, de folclorist şi de pedagog o susţinută activitate muzicologică. Luîndu-şi doctoratul în filosofie, prima sa lucrare ştiinţifică tratează despre relaţia strînsă între melodie şi text. Alte lucrări tratează despre situaţia pentatonică a muzicii populare, etnografie şi istoria muzicii etc.

Cu prilejul Centenarului naşterii lui Zoltàn Kodaly, poporul ungar îşi aduce omagiul marelui muzician. La acest omagiu se asociază şi muzicienii români.

Viaţa muzicală

Concerte omagiale

Deschizînd concertul organizat de Uniunea compozitorilor şi Conservatorul „Ciprian Porumbescu" în colaborare cu Uzinele „Griviţa Roşie" şi Uzinele de Utilaj chimic la Clubul Uzinelor Griviţa Roşie, Nicolae Călinoiu, preşedintele Uniunii compozitorilor şi rectorul Conservatorului, a arătat că la mai puţin de o lună tinerii interpreţi sînt din nou oaspeţi în sala uzinei. De data aceasta concertul s-a constituit într-un omagiu adus Preşedintelui ţării, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, eminent conducător al partidului şi statului, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de activitate revoluţionară şi sărbătoririi zilei sale de naştere. Cu vocile lor de o calitate inconfundabilă, madrigaliştii au dat apoi viaţă unui călduros *La mulţi ani,* scris de conducătorul lor, iscusitul dirijor şi compozitor Marin Constantin. Cu aceeaşi grijă pentru sonoritate şi pentru calitatea muzicală de o rară puritate, sub conducerea lui Marin Constantin, membrii „Madrigal"-ului au interpretat apoi *Partidul, Ceauşescu, România* de Marin Constantin, un imn plin de tinereţe şi avînt, aşezat pe făgaşul vechilor madrigale, simbolizînd aspiraţia spre noi victorii, către comunism. „Te iubim din suflet dulce Românie", primele idei ale inspiratei bijuterii muzicale semnate de Ion Vintilă au sunat, de asemenea, calm, cuceritor, cerul de vise şi ţara numai flori, înscrise în partitură, rezonînd discret folcloric, parcă devenind un preludiu nimerit ales pentru următoarea lucrare a programului, frescă izvorînd din vechi obiceiuri muzicale româneşti, *Festum hibernum* de Alexandru Paşcanu, în care armonia melosului venind din tradiţie respira cu asprime sau molatec, întotdeauna plină de inspiraţie.

Am ascultat, sub aceste auspicii, pentru prima oară, şi cîţiva tineri interpreţi, studenţi la Conservator, care şi-au unit eforturile cu madrigaliştii, în intenţia celui mai frumos omagiu. Astfel, în *Două dansuri româneşti* de Filip Lazăr, violonistul Emil Stegar, îndeaproape susţinut de pianistul Constantin Sandu,

s-a dovedit capabil de a ilustra convingător bogatul conținut muzical al partiturii, cînd dramatic și nostalgic, cînd mărunțind pașii jocurilor, dinamic, horit. Soprana Irina Săndulescu este posesoarea unei voci pline de calități, iar abilitatea și verva cu care tînăra interpretă a rezolvat nu puținele dificultăți conținute în *Cîntec* de Carmen Petra Basacopol și *Ochi albaștri* de Caudella ne face să o așteptăm cu interes, la finele studiilor, ca solistă pe scena Operei. Ca și în alte ocazii, clarinetistul C. Vlad, apreciat la mai multe concursuri la care a participat, s-a dovedit un muzician talentat, dedicat instrumentului, asemănător altor mari interpreți români, aflați în plină maturitate. *Piesa pentru clarinet solo* de Marțian Negrea, articulată cu suișuri și coborîșuri tipice folclorului ardelenesc, s-a „așezat" pe instrumentul său cu mult firesc, ca și muzica festivă de Telemann, prezentată în continuare, utima fiind partea decupată din muzica fanfarelor sărbătorești ce alcătuiau elegantele capele de curte din Evul Mediu.

Despre basul V. Ciurdea auzisem cîteva lucruri bune, realizate pe scena Conservatorului, acum însă m-am convins că tînărul interpret, atît în aria lui Figaro din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart, cît și în cîntecul satiric *S-ar găti badea de nuntă* de S. Nicolescu se manifestă ca un cîntăreț grijuliu cu detaliul muzical, în același timp subtil și inteligent mînuitor al argumentelor scenice. Ultimele minute ale concertului festiv au fost dedicate de interpreții „Madrigal"-ului, conduși de Maria Constantin, cîntecului pentru pace, soliei de pace ce se cere înălțată spre cer cu căldură, cu speranță. „Noi pace vrem și libertate pe pămînt", inspiratele versuri muzicalizate cu dibăcie de M. Constantin au sunat colorat, grandios, întărindu-ne, ca și mobilizatoarele îndemnuri ale celui omagiat, visurile și aspirațiile dedicate înfloririi patriei, vieții, fericirii.

★

La scurt timp, după acest concert, am fost martorul unei alte manifestări desfășurate la Ateneu, purtînd sărbătorescul generic „Onor comandantului suprem". Atmosfera întregii desfășurări, construită de către interpreții militari de deosebită căldură și atracțiozitate, în stilul care le este foarte familiar, a făcut loc cîntecelor inspirate dedicate Președintelui țării, tovarășului Nicolae Ceaușescu, „strategul devenirii noastre comuniste".

Conducătorul înspirat al interpretărilor, compozitorul și dirijorul Emilian Ursu, ne-a dovedit și de data aceasta că este o adevărată personalitate, mînuind cu deosebită virtuozitate mijloacele mai vechi și mai noi ale genului, știind să strunjească sau să desfășoare larg forțele pe care le conduce, pe drumul cîntecului plin de strălucire, plin de rezonanță. Caldului omagiu, simbolic intitulat *Onor comandantului suprem* reunind partituri semnate de Temistocle Popa, Dinu Stelian, Radu Șerban și Sergiu Eremia, i s-a alăturat un fragment din uvertura festivă *Ștefan cel Mare* de Iacob Mureșianu, o muzică dinamică, colorată, izvorînd din folclorul nostru.

Am reascultat apoi un însemnat succes al ansamblului, cele două deosebit de inspirate tablouri simfonice *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah, primul fiind intitulat evocator *Intrarea în Alba Iulia* și al doilea *Meteorul*, un joc îndrăcit, fulminant. Un aranjament nou auzit a fost *Preludiul la unison* de George Enescu în care vreo 20 de corni, 40 de clarinești și încă vreo 40 de instrumente de suflat au încercat să învestească desfășurarea melosului cu căldura dorului enescian, o intenție foarte temerară !

Fantezia *Perle românești* de Dumitru Eremia, înscrisă în program printre numerele solistice — s-a constituit într-o pagină concertantă, în care muzica de bal, romanța, doinele și jocurile erau măiestrit arcuite cu mijloacele specifice fanfarei. Soliștii invitați, de la Opera Română, soprana Eugenia Moldoveanu, baritonii Nicolae Herlea, Dan Zancu și tenorul Cornel Rusu au dat viață, cu aplomb și participare sinceră, unor pagini cunoscute, semnate de Gheorghe Dumitrescu, Laurențiu Profeta, Emil Lerescu și Florin Comișel. Corolarul întregului program l-a constituit cantata *Gloriei* de Emilian Ursu, prezentată în primă audiție sub bagheta tensionată și eficientă a lui Sergiu Eremia, inspirată din versurile lui Nicolae Dumbravă, purtînd imnic demonstrația că *„istoria cea mai nouă a patriei se scrie la flacăra ce arde în ochi săi adînci"*. Soliștii Gerda Radler-Anca, Veronica Ionescu, Florin Diaconescu și Lucian Marinescu, alăturîndu-se corurilor îndrumate de Gheorghe Popescu și Ioan Golcea și orchestrei ansamblului „Doina", au pus în valoare aceste pagini pornite din inimă și adresîndu-se inimii.

Anton DOGARU

Opera română din București

În luna noiembrie 1982 la Opera Română din București au avut loc 28 de reprezentații — matinee și serale — adresate, după caz, adulților și copiilor. (Opera Română din București este, poate, singura instituție de acest gen, din lume, unde există un repertoriu pentru școlari și preșcolari și unde, de ani de zile, duminica dimineața se rezervă spectacole exclusiv destinate elevilor din toate clasele).

Publicul a sosit într-adevăr în număr mare la spectacolele de operă și balet din luna noiembrie, și chiar dacă n-aș putea spune că au fost situații în care s-a jucat cu casa închisă, locurile au fost ocupate, de regulă, în proporție de 80—90%.

Publicul a fost nu numai numeros dar și răbdător, a dovedit tact și înțelegere chiar și pentru momentele de nereușită, datorate dirijorilor de orchestră, unor cîntăreți, balerinilor soliști și corpului de ansamblu, chiar și muncitorilor de scenă, celor cu sonorizarea și cu luminile ; pentru că un spectacol de operă este o producție complexă la care concură un număr foarte larg și divers de factori, și care nu poate fi redus la contra fa-ul și mi-bemolul sopranelor, inclusiv cînd aceste atît de mult dorite acute sînt realmente atinse.

Dintre cele 28 de spectacole, 7 au avut ținută de eveniment artistic :

— *Madamme Butterfly* din 10 noiembrie și *Faust* din 30 noiembrie, cu soprana Eugenia Moldoveanu, un spendid exemplu de integritate morală și profesională, o personalitate autentică, în măsură să pă-

trundă pînă la detalii fine în intimitatea psihologică şi comportamentală a personajelor pe care le interpretează şi a partiturii vocale prin care acestea sînt caracterizate ;

— *Trubadurul,* din 12 noiembrie, cu soprana Maria Slătinaru-Nistor, o expresie suverană a plenitudinii tehnice şi interpretative ;

— *Rigoletto* din 13 noiembrie, cu tenorul Octavian Naghiu aflat într-o dispoziţie vocală naturală degajată şi performantă, şi cu baritonul Jorje Luis Pacheco din Cuba, o voce sensibilă şi cultivată, un joc scenic de puternică combustie, realizînd un rol mare, în postura nefericitului bufon ;

— *Traviata* din 17 noiembrie, cu Nicolae Herlea în rolul bătrînului Germont, o seară admirabilă şi de neuitat, tocmai datorită acestei prezenţe, acestei suverane efigii de artă, acestui pontif al scenei lirice româneşti, admirat în ţară şi peste hotare ;

— *Răpirea din Serai* din 21 noiembrie : superbe, perfecte vocal pînă la nivel de acurateţe instrumentală coloraturile de mare virtuozitate în care au strălucit sopranele Marina Mirea şi Silvia Voinea, ca şi, nu mai puţin, basul Pompei Hărăşteanu, într-un spectacol de admirabilă concepţie regizorală, în viziunea lui George Teodorescu.

— *Walkiria* din 27 noiembrie, în debutul memorabil al basului Pompei Hărăşteanu în Wotan, cu sopranele Mariana Stoica şi Cornelia Pop în Brunhilde şi Sieglinde — voci wagneriene de înaltă forţă şi specificitate — şi cu dirijorul Cornel Trăilescu ; în ansamblu, o realizare de prestanţă.

În rest, suita de spectacole nu a putut decît să obiectiveze faptul că Opera Română din Bucureşti îşi caută soluţii şi concluzii privind atît reîmprospătarea şi extinderea cadrelor de cîntăreţi, balerini şi dirijori cît şi organizarea propriu-zisă a procesului de producţie şi pregătire a spectacolelor, probleme care la ora actuală reprezintă o preocupare de seamă.

Este într-adevăr un efort de substanţă să plantezi seară de seară alte şi alte spectacole, să repeţi zilnic, cu soliştii la cabine, alte şi alte partituri, cu orchestra în fosă alte şi alte ştime, să scoţi şi să montezi pe scenă, apoi să demontezi şi să depozitezi alte şi alte garnituri de decoruri, să fixezi mereu alte şi alte lumini şi să împrospătezi, atît cum şi cît mai poate fi posibil, indicaţii ale unor regii care datează de decenii.

În final, la o analiză atentă, opera pare că face turneu, în propriul său sediu, atît de multe sînt punctele de realizare ad-hoc care planează de la *Butterfly* la *Floarea de piatră,* de la *Rigoletto* la *Liliacul,* etc.

La spectacolul cu *Madame Butterfly* din 10 noiembrie (dar nu este singurul caz) tenorul Florin Farcaş, într-o formă vocală excelentă, a intrat direct în spectacol, fără nici o repetiţie anterioară de cabină sau de amplasament scenic, astfel că celebrul cuplu de îndrăgostiţi n-au putut să arate în nu mai puţin celebrul duo din finalul primului act, decît ca două persoane care s-au văzut atunci pentru prima dată şi care se manifestă pe planuri regizorale foarte divergente.

În *Walkiria,* soliştii nu avuseseră o „generală" pe scenă, astfel că nu ştiau în ce parte şi cînd începe să se rotească turnanta, astfel că purtaţi giratoriu pe cale mecanică au improvizat o regie instantanee în timp ce muzica wagneriană îşi desfăşura impasibilă sonorităţile.

Cred că nu poate fi decît onest să se evite pe cît posibil stadiul de superficialitate organizatorică care împietează asupra desfăşurării spectacolelor.

Spectaculozitatea şi veridicitatea reprezentaţiilor provine şi din valoarea de concepţie scenică şi regizorală a montărilor de operă şi balet privite ca un tot unitar.

Admirabilă astfel *Aida,* cu decoruri vechi de peste 30 de ani, — dar decorurile au un stil de familie la Opera Română şi de la *Aida* la *Traviata,* de la *Butterfly,* la *Liliacul,* etc., trebuie urgent luate bucată cu bucată şi refasonate, finisate în detaliu. Decorurile pentru actul I la *Rigoletto* reprezintă toată somptuozitatea şi fervoarea necesară. *Traviata* are însă decoruri care conceptual descind direct din secolul trecut, astfel că aici o modernizare ar merita o şansă. Ca decoruri, *Liliacul* e aleatoriu, casa modestului Gabriel e mai opulentă în gen *modern style 1925,* decît salonul de bal al prinţului Orlovski în care oricum se pierd la propriu şi la figurat şi cîntăreţii şi coriştii şi balerinii şi diriporul. *Freischütz* oscilează între magnificienţa naturii alpestre şi miniatura etnografică germană, de unde o ruptură care n-are cum să ilustreze o poveste populară, un *Singspiel ;* poate o dramă expresionistă, dar n-ar mai fi Weber !

În *Walkiria* este destulă penumbră pe scenă, dar cu toate acestea, în actul I, copacul uriaş în care stătea înfiptă spada, fiind din pînză s-a bine balansat vreo două-trei minute, după gestul eroic al lui Siegfried. Impresionant, nu ?

De neînţeles rămîne încă acest spectacol *Carmen* sumbru şi schematizat într-o viziune de realism psihologic care conduce la răsturnări voite sau involuntare de sensuri, cu decoruri şi costume întunecate şi greoaie, ca şi cum acţiunea nu s-ar desfăşura în însorita Spanie.

Dubla premieră de balet pentru copii cu *Petrică şi Lupul* de Serghei Prokofiev şi *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra (după Anderen) sub aspect scenic şi regizoral (Alexa Mezincescu pentru regie, Elisabeta Benedek şi Roland Laub pentru decoruri) a întrunit aplauzele spectatorilor, prin forţa şi tehnica imaginativă pe care au investit-o, prin modernitatea soluţiilor, prin grija faţă de acurateţea generală a desenului care se plasează pe retină pentru a trece practic instantaneu prin filtrele de conştiinţă şi de sensibilitate ale fiecărui component din public.

Spărgătorul de nuci, aflat de asemeni în zona repertoriului de balet pentru publicul de copii arată o dată mai mult că nu este întodeauna uşor şi simplu să mobilezi cu idei, mişcări şi sentimente o scenă de proporţii cum este totuşi cea a Operei Române din Bucureşti. Costumele se află sub incidenţa liberului arbitru. Cred că întreţinerea şi repararea lor ridică probleme deosebite, încă nerezolvate. Cînd a apărut soprana Lucia Ţibuleac de la Teatrul de operetă din Bucureşti, în *Liliacul* (9 noiembrie) şi în *Traviata* (17 noiembrie) avea rochii de mare strălucire, dar care nu făceau parte

din dotarea Operei Române, şi nu aveau nimic de a face cu viziunea scenografilor în cauză.

În *Madamme Butterfly*, Eugenia Moldoveanu a jucat într-o costumaţie tradiţională japoneză pe care de asemenea Opera Română nu o are în inventar.

Liliacul pare mobilat cu costume dintr-un întreg secol, de la 1820 pînă la 1920, şi chiar mai aproape de zilele noastre. Un ochi atent vede însă cum cismele negre, înalte, pe care le încalţă Mephisto, apar şi în Horia, şi în Ernani...

Revenind la soliştii vocali, să ne oprim nu atît asupra distribuirii lor în spectacole, pentru că fluctuaţia permanentă de titluri oricum face loc unui larg evantai de posibilităţi în acest sens. Cu toate acestea, dacă o soprană cîntă Margareta din *Faust* o dată în octombrie 1982 şi a doua oară în aprilie 1983, într-o stagiune, nu cred că se creează condiţii pentru păstrarea formei artistice pentru acest rol, nici pentru aprofundarea lui în situaţii concrete de producţie. Sub această incidenţă se află mai mulţi cîntăreţi, care afirmă să sînt rar distribuiţi în rolurile lor principale.

Sigur că sînt şi situaţii inverse. La Opera Română din Bucureşti nu se poate face *Faust*, dacă nu este disponibil tenorul Florin Diaconescu, singurul care are în repertoriu acest rol ; nu se poate face *Walkiria* dacă nu cîntă Pompei Hărăşteanu. În alt sens, basul Dan Zancu a apărut în luna noiembrie, în mai bine de 12 spectacole, de la *Faust* şi *Oneghin*, la *Freischutz* şi *Aida !* E impresionant, dar şi simptomatic. Acest exclusivism centrifug şi centrat pe situaţii limită de „à prendre ou à laisser", combinat cu planificarea unor solişti de bază la activităţi interpretative în ţară şi peste hotare, cît şi de o restrînsă prezenţă de solişti străini oaspeţi, face ca de regulă distribuţiile pentru spectacol să nu ofere echipe compacte şi unitar valorice.

La rîndul lor, dirijorii de orchestră mai mult fac ordine într-un colectiv instrumental care în mod obişnuit este solicitat cîte 8 ore pe zi (repetiţii şi spectacole) şi în componenţa căruia nu intră dubluri pentru corni, ca şi pentru alte partide. E de la sine înţeles, astfel, că nu se pot evita, chiar în pasaje foarte degajate, producerea unor falsuri, unor intrări greşite etc. În fapt, orchestra Operei Române din Bucureşti face o muncă dublă, în raport cu colectivele de acelaşi gen de la celelalte teatre lirice din ţară, care, oricum, împart scena cu secţiile de artă dramatică, în proporţie de 50%...

Astfel solicitată, este deja o dificultate pentru orchestră să facă un piano sau un pianissimo cum se cade, de a ataca sincron, de a păstra planuri dinamice şi agogice continue. Sigur, în situaţii de excepţie colectivul se poate mobiliza să realizeze momente de bună calitate, dar această stare nu este de durată.

În *Faust* din 2 noiembrie (dirijor Carol Litvin) în scena chermezei puţin a lipsit ca dereglarea să nu se instaureze într-atît încît corul, orchestra şi cîntăreţii să nu fie obligaţi s-o ia *d'a cappo !* La *Rigoletto* din 13 noiembrie, figuraţia armonică a violoncelului solo, cu acompaniament la marea arie a baritonului din actul III a fost cel puţin cu un sfert de ton mai sus decît nivelul general de acordaj al orchestrei.

La *Liliacul* (dirijor Constantin Petrovici) din 19 noiembrie vreo legătură a sonorităţilor de orchestră cu stilul, specificul şi farmecul muzicii vieneze, nici cu greu nu s-ar fi putut constata.

Corul (dirijor Stelian Olaru) este din multe puncte de vedere, eşalonul forte al Operei Române din Bucureşti, cu menţiunea specială pentru vocile bărbăteşti. Corul bărbătesc este aplaudat sincer şi deschis, este bisat, ceea ce rar se întîmplă şi la case mai mari, şi excelează tehnic şi prin omogenitate, chiar dacă zone de perfectibilitate se mai întrevăd, fie în *Corul vînătorilor* din *Freischutz*, în *Corul ţărănesc* din *Evgheni Oneghin*, în corul de la bal din *Liliacul*, în *Corul pelerinilor* din *Tannhäuser*...

Baletul nu a figurat în spectacole reprezentative în luna noiembrie 1982, prin simplul fapt că majoritatea balerinilor solişti de performanţă se aflau în turneu prin mai multe ţări ale Europei de Vest. L-am admirat astfel pe Gheorghe Angheluş în *Petrică şi Lupul* şi în *Spărgătorul de nuci*, un balerin tehnic, inteligent, de mare vivacitate şi capacitate de transfer emoţional.

Pentru *Giselle* din 14 noiembrie au fost invitaţi de la Opera Română din Timişoara cuplul Rodica Murgu-Florin Brînduşă care a fost aplaudat cu satisfacţie de către spectatori, de vreme ce cu acelaşi spectacol (la 3 noiembrie) Elena Dacian şi Ştefan Bănică n-au reuşit să marcheze nici o istorie.

Dar balet apare şi în spectacole de operă. (Rar o seară în care să nu apară într-un fel sau altul balerinii). De pildă, în noiembrie s-a jucat de 3 ori *Traviata* (în 4, 17, şi 28) dar intemezzi-ile de balet din actul III s-au dansat de aceeaşi Coca Nenciu, Iulia Pecs şi Adian Caracaş, într-o coregrafie depăşită, tratată aritmic, cu zîmbete forţate şi dezinvoltură ce s-ar fi voit tinerească, dacă prin simplu act de voinţă ea s-ar putea şi obţine...

În *Aida*, în scena triumfală, balerini administrativi şi supraponderali provoacă, de la stagiune la stagiune în ciuda austerităţii costumelor de luptă egiptene, un comic, desigur involuntar. Pentru grupul de sclave etiopiene nu s-a reuşit, tot cam în această perioadă, o sincronizare simplă şi nepretenţioasă a mişcărilor, sau măcar un aleatorism cît de cît convingător. În schimb, baletele din *Faust* sînt bine făcute.

Despre sonorizare lumini am putea vorbi pornind de la o previzibilă dotare a respectivelor compartimente cu aparatură corespunzătoare ; cu o tehnică de îndelung serviciu, nu se pot marca scenic efecte şi procedee de factură contemporană, realizate cu investiţii minime şi eficienţă maximă în spectaculozitate. Chiar şi în situaţia marilor convenţii, la *Faust* de pildă, unde trebuie să se facă fum, lumini şi trăsnete pe scenă, nu se depăşeşte nivelul unei butaforii luate ca atare.

Finalul operei *Faust* ca şi al *Walkiriei* se impune printr-o imagistică scenografică de virtuozitate memorabilă.

Fără îndoială însă, Opera Română din Bucureşti are pentru noi o valoare sentimentală şi una simbolică.

O valoare sentimentală pentru că aici s-a făcut şi se poate face profesie muzicală de foarte bună calitate, şi, uneori, artă în adevăratul înţeles al cuvîntului ; o valoare simbolică pentru că Opera Română din Bucureşti este prima scenă lirică şi de balet a ţării, în care lumină o tratăm şi o apreciem întotdeauna.

Mircea M. ŞTEFĂNESCU

Formaţii simfonice pe podiumul Ateneului Român

Cel de-al doilea turneu în străinătate al Filarmonicii „George Enescu" din această stagiune a prilejuit apariţia pe podiumul Ateneului Român a unor noi formaţii simfonice din diferite oraşe ale ţării. Astfel, după ce în timpul primului turneu de la începutul stagiunii, au putut fi ascultate Filarmonicile din Cluj-Napoca, Arad şi Botoşani, de această dată au evoluat Filarmonicile din Timişoara, Constanţa, Craiova şi Braşov, o adevărată paradă a orchestrelor simfonice româneşti !

Înainte de a ne ocupa de concertul fiecărui ansamblu în parte (despre cel al Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Braşov în numărul viitor), să remarcăm — ca o observaţie de ordin general — că toate aceste orchestre au atins un nivel valoric de certă clasă internaţională, ceea ce şi explică tot mai frecventa lor solicitare în turnee peste hotare. Pe de altă parte, prezenţa lor în Bucureşti a constituit un punct de atracţie şi prin ineditul programelor, care au cuprins — în cele patru concerte — trei prime audiţii româneşti (de Enescu, Smaranda Oţeanu, Sabin Pautza), două prime audiţii din muzica universală (de Schumann şi Elgar) şi reluări ale unor lucrări extrem de rar cîntate (de Skriabin şi Kodály).

TIMIŞOARA — REMUS GEORGESCU

Început cu bine cu familiarul tablou simfonic, în ritm de tarantelă, *Izbuc* din suita *Prin Munţii Apuseni* de Marţian Negrea — ca un omagiu adus de dirijorul şi compozitorul Remus Georgescu fostului său profesor la împlinirea a 90 de ani de la naştere —, concertul Filarmonicii „Banatul" din Timişoara a cunoscut un prim moment culminant odată cu prezentarea în primă audiţie bucureşteană (după cea absolută, timişoreană) a unei lucrări necunoscute pînă în prezent a lui George Enescu, *Suite châtelaine* (Suita castelană), compusă în 1911 la Paris. Este anul în care Enescu scria *Cvartetul cu pian nr. 1 în Re major op. 16,* iar America îl „descoperea", graţie lui Gustav Mahler, care-i dirija *Suita nr. 1 op. 9* cu Filarmonica din New York. Dintre cele două părţi ale *Suitei castelane,* numai prima, *Entrée* (Introducere), este complet finisată, în timp ce a doua, *Chasse* (Vînătoare), apare neterminată, oprindu-se către mijlocul ei. Marile virtuţi de orchestrator ale lui Enescu — aflat atunci la vîrsta de 30 de ani — se impun în mod evident la audierea primei părţi a suitei, în care momentele solistice (la vioară şi violoncel) se îmbină măiestrit cu pasajele de amplă desfăşurare simfonică, culminînd cu impozanta apoteoză finală a alămurilor, care aduce parcă ecouri din *Simfonia nr. 1 în Mi bemol major,* scrisă cu şase ani mai devreme. Partea a doua, neterminată, începe cu semnale vînătoreşti la corni, după care, pe fundalul unei atmosfere de relaxare, de calmare a învolburării, piesa se întrerupe brusc.

În cadrul preocupării — afirmate îndeosebi cu prilejul sărbătoririi centenarului enescian — de a se prezenta „integrala" creaţiei compozitorului, interpretarea acestei suite, fie ea chiar neterminată, este fără îndoială bine venită, deoarece contribuie la mai buna cunoaştere a unui moment din evoluţia scrisului său muzical. Nu vom şti probabil niciodată de ce Enescu a abandonat această suită, preferînd să se concentreze asupra *Simfoniei nr. 2,* după ce a lucrat la partitura orchestrală a părţii I şi la „torso"-ul părţii a II-a, menţionînd toate indicaţiile necesare interpretării cu minuţiozitatea sa obişnuită. Este, în orice caz, meritul indiscutabil al lui Remus Georgescu de a fi prezentat această lucrare în excelente condiţiuni, aşa cum a făcut-o anterior şi cu altă creaţie enesciană inedită, poemul simfonic *Voix de la nature.*

Al doilea moment culminant al concertului l-a prilejuit *Poemul extazului* de Skriabin, una din creaţiile reprezentative ale compozitorului, dar care se pare că n-a mai fost ascultată la Bucureşti de cînd Ionel Perlea a inclus-o într-un program al său cu 50 de ani în urmă. Este o lucrare de mare anvergură orchestrală, cu o tematică extrem de ramificată (există nu mai puţin de 11 teme principale, evocînd astfel de idei abstracte ca dorul, visul, voinţa, auto-afirmarea etc.), care se încheie cu o *coda* impunătoare, în strălucirea unei orchestre aproape supra-dimensionate. Aici şi-a putut afirma din plin Remus Georgescu măiestria dirijorală, stăpînind masivul ansamblu cu o gestică deopotrivă elegantă şi eficientă. Orchestra a răspuns prompt solicitărilor în creşterile şi descreşterile spectaculoase ale intensităţilor sonore, afirmîndu-se cu deosebire corzile şi alămurile în pasaje care pretind îmbinarea disciplinei de ansamblu cu virtuozitatea colectivă. O confirmare a însuşirilor cu totul remarcabile ale dirijorului şi ale orchestrei am avut-o şi în „bis"-ul acordat, fantezia simfonică *Francesca da Rimini* de Ceaikovski, parcursă cu valorificarea frumuseţii melodice şi a generozităţii elanului liric.

Solista serii a fost o pianistă argentiniană, Martha Noguera, colaboratoare a orchestrei Teatrului „Colon" din Buenos Aires şi a multor ansambluri simfonice din Europa, America de Nord şi de Sud. În *Concertul nr. 1 în mi minor* de Chopin, ea s-a impus de la început printr-o remarcabilă agilitate şi uşurinţă tehnică, pe care le-a păstrat de-a lungul întregului concert, conferind frazării un aspect categoric, nu întotdeauna chopinian. Am apreciat, în schimb, firescul expresiei sale în piesa *Bailesito* a compozitorului argentinian contemporan Carlos Guastavino, un dans popular stilizat, pe care l-a interpretat ca „bis".

CONSTANȚA — PAUL STAICU

Cea mai tînără orchestră simfonică a țării, atît ca durată a existenței (a fost înființată în 1979), cît și ca vîrstă medie a instrumentiștilor (25 de ani), își desfășoară activitatea la Constanța, sub conducerea dirijorului Paul Staicu, un eminent pedagog, care a știut nu numai să omogenizeze ansamblul, ci și să-i creeze o personalitate distinctă. Deși dimensiunile orchestrei sînt relativ restrînse, sonoritatea ei este amplă și totodată catifelată, fără stridențe, în timp ce diferitele compartimente posedă suplețe, flexibilitate și capacitate de adaptare stilistică.

Au vădit toate acestea într-un program care a început cu prima audiție a *Suitei în stil clasic* de Smaranda Oțeanu, apreciat critic muzical, care se impune tot mai mult, în anii din urmă, printr-o activitate componistică demonstrînd talent, gust artistic, fantezie, spirit. De această dată, însă nu a fost vorba de una din lucrările sale de ultimă oră, ci de o compoziție de școală, realizată cînd se afla încă pe băncile Conservatorului. Cu toate acestea, Suita — alcătuită din patru dansuri de epocă, *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* — nu are nimic școlăresc, ci dimpotrivă, dovedește capacitatea autoarei de a îmbina în chip organic forme riguroase cu un conținut plin de prospețime, de spontaneitate, în care predomină un modalism de sorginte românească.

Tot în primă audiție a fost prezentată și lucrarea concertantă a programului, unică în felul ei în întreaga literatură a genului, *Concertul pentru patru corni și orchestră în Fa major op. 86* de Schumann. Compus la Dresda în 1849 — an de apogeu în cariera compozitorului, cînd a dat la iveală nu mai puțin de 30 de opusuri diverse de muzică de cameră vocală și instrumentală —, Concertul a fost considerat de Schumann însuși ca una din cele mai bune lucrări ale sale. Este, într-adevăr, o creație de mare originalitate, care oferă grupului solistic posibilități de valorificare a virtuozității individuale și colective, cu condiția de a se afla sub îndrumarea unui dirijor cunoscător în profunzime al cornului. Un asemenea dirijor este tocmai Paul Staicu, fost cornist de performanță și profesor de corn la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Nu este deci de mirare că lucrarea concertantă schumanniană a cunoscut prima ei audiție românească la Constanța, unde Paul Staicu a format și a îndrumat pe cei patru soliști din compartimentul de corni al orchestrei, determinîndu-i să rezolve cu strălucire dificilele probleme de tehnică ale partiturii.

Unde însă Paul Staicu și orchestra au putut să demonstreze din plin rezultatele atinse într-un interval de timp atît de scurt, a fost în *Simfonia nr. 4 în Si bemol major op. 60* de Beethoven, realizată cu o admirabilă somptuozitate sonoră și un remarcabil dinamism, mai ales în partea finală, abordată de Paul Staicu într-un tempo extrem de rapid, căruia instrumentiștii i-au făcut față cu un impecabil profesionalism.

CRAIOVA — TEODOR COSTIN

La pupitrul Filarmonicii din Craiova, Teodor Costin și-a început programul tot cu o lucrare românească, *Scene pentru orchestră și pian* de Dan Buciu, scrisă în 1968, în vremea cînd autorul, se afla în ultimul an de la clasa de compoziție a lui Tiberiu Olah la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", și prezentată în primă audiție în anul următor, într-un concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii dirijat tot de Teodor Costin. După cum o indică și titlul, în care orchestra apare pe locul întîi, pianul nu este aci un instrument solistic propriu-zis, rolul său fiind oarecum subordonat aceluia al ansamblului, ale cărui idei le reia sau le anticipă, adăugîndu-le uneori sugestive „pete" de culoare. În general, după cum o recunoaște și compozitorul, lucrarea îl reprezintă și astăzi, deși a fost scrisă în anii săi de ucenicie muzicală și deși limbajul său de atunci — aflat sub evidenta înrîurire a profesorului Tiberiu Olah — a cunoscut între timp o evoluție în direcția cristalizării unor trăsături personale. Se întrevedea însă încă de atunci, propensiunea sa către studierea arhetipurilor modalismului românesc și valorificarea lor în creațiile sale. Lucrarea, în care momentele lirice, cantabile, alternează cu cele dramatice, folosind intens percuția, se urmărește cu interes, mai ales dacă partea pianului este încredințată unui adevărat specialist în muzica contemporană ca Adrian Tomescu, afirmat ca atare în recitalurile sale și mai recent prin discul său cu piese de Costin Cazaban, Fred Popovici, Myriam Marbe, Liviu Dandara și Valentin Petculescu.

În primă audiție românească ni s-a oferit apoi *Concertul pentru violoncel și orchestră în la minor op. 85* de Edward Elgar. Scrisă în 1919, lucrarea apare caracteristică pentru limbajul muzical al compozitorului englez, vădit influențat de romantismul tîrziu, mai ales de Wagner și Liszt. Dacă în *Concertul de vioară*, compus în 1910 și dedicat lui Fritz Kreisler (care l-a și prezentat în primă audiție), Elgar s-a dovedit inspirat în îmbinarea expresiei cantabile cu virtuozitatea tehnică, în *Concertul de violoncel* realizarea apare mai palidă, deși se remarcă altfel de însușiri ca abilitatea de orchestrator și cunoașterea în profunzime a posibilităților instrumentului solist. Ross Pople, violoncelist englez de prestigiu, fost ani îndelungați prim celist în orchestra festivalurilor lui Yehudi Menuhin, a valorificat aceste calități prin tonul său cald, generos și tehnica sa impecabilă.

În ambele lucrări concertante, Teodor Costin a colaborat eficient cu soliștii, asigurînd interpretări orchestrale de excelentă ținută. Dar adevărata demonstrație a nivelului atins în prezent de orchestra craioveană după cei 30 de ani de cînd se află sub conducerea sa artistică, a urmat în ultima lucrare a programului, *Simfonia „Manfred"* de Ceaikovski. Aci, Teodor Costin a impresionat prin concentrare lirică, ca și printr-un simț al progresiunii dramatice de mare spectaculozitate, cu sublinierea clară a contrastelor și menținerea tensiunii, fără efuziuni sentimentale. L-a ajutat din plin orchestra, care posedă excelente elemente solistice (afirmate aci mai ales la

flaut, clarinet, corn), dar și compartimente deplin omogenizate, capabile să se încadreze într-o riguroasă disciplină de ansamblu. Răspunzînd aplauzelor publicului, oaspeții craioveni au acordat, ca prim „bis", *Valsul* din *Serenada pentru coarde* de Ceaikovski, prilej de nouă afirmare a virtuozităților violoniștilor, violiștilor, violoncelиștilor și contrabasiștilor în marile pasaje de „tutti", apoi *Marșul turc* de Mozart și în final din nou *Valsul* din *Serenada* ceaikovskiană, de această dată însă fără dirijor la pupitru, ansamblul fiind lăsat de Teodor Costin să culeagă el singur aclamațiile bine meritate ale asistenței.

Edgar ELIAN

Oaspeți pe scena Radioteleviziunii

După o pauză în activitatea concertistică a orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, stagiunea a fost reluată printr-un izbutit concert condus de Horia Andreescu, avîndu-l ca solist pe tînărul violonist Gabriel Croitoru. Piesa de deschidere (în primă audiție la București) — *Armonii IV* de Tiberiu Olah — face parte din ciclul „Armonii" ; scrisă pentru o formație cvasi-camerală (corzi, cîțiva suflători, celestă-pian și un percuționist, toți soliști), lucrarea lui Tiberiu Olah degajă o atmosferă rafinată, cu ingenioase combinații timbrale și ritmice. Partea I (ce aparține numai corzilor) și Epilogul (cea mai rarefiată) reprezintă capetele arcului a cărei tensiune de vîrf o aflăm în partea mediană, tensiune izvorîtă din participarea diferențiată a tuturor soliștilor. Întîlnim aici o calitate comună creatorilor autentici : cu cîteva voci doar, reușesc să sugereze o bogăție sonoră în care diversitatea ține locul intensității propriu-zise. Redarea piesei în concert mai poate fi îmbunătățită firește și reluarea ei în viitor (să amintim că lucrările lui Tiberiu Olah au intrat, în majoritatea lor, în repertoriul permanent al orchestrelor) se impune cu necesitate.

Gabriel Croitoru este încă elev (în clasa a XII-a) la Liceul de artă din București. Cu cîțiva ani în urmă, îl vedeam din cînd în cînd pe scenă cîntînd cu o bună vioară construită la Reghin ; părea mai degrabă un băiețel talentat, cum sînt atîția alții, decît o speranță încărcată de mari promisiuni, cu toată precocitatea talentului său. Cîntînd acum *Concertul nr. 1 în Re major* de Paganini cu orchestra Radio, Gabriel Croitoru a atins însă un prag (mai ales în conștiința celor care-l ascultă) al certitudinii : este un violonist de care trebuie să se țină seama. Tehnica sa naturală îi conferă un avantaj prețios de care de altfel tînărul violonist este pe deplin conștient, exploatîndu-l cu bună știință (cadența părții a I-a era o demonstrație). Deși nu folosește încă din plin toate resursele trăsăturii de arcuș, are o sonoritate plină și strălucitoare. Frazarea sa este firească, fără extravaganțe dar și fără un mare avînt. Rezidă aici un grăunte de pericol pentru evoluția violonistică a lui Gabriel Croitoru : temperamentul său domol, echilibrat dar mai puțin ardent. Acesta fiind și motivul pentru care unora redarea Concertului de Paganini li s-a părut mai puțin interesantă, sub aspectul interpretativ cel puțin. Să nu uităm totuși că la 17, 18 ani e greu să fi ajuns la maturitatea care se cere pentru o asemenea lucrare ; experiențele intelectuale și de viață îi vor crea lui Gabriel Croitoru o altă imagine asupra muzicii pe care o cîntă acum cu dezinvoltură. El face parte, credem, noi, dintre acei interpreți la care acumulările se produc relativ lent dar o dată dobîndite devin un bun ce nu se mai pierde.

Cu partea a II-a a concertului *(Vals trist* de Sibelius și *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss) Horia Andreescu și-a împlinit imaginea pe care i-o știam și care începe să se impună în rîndurile cele mai largi ale ascultătorilor : aceea de dirijor total, la largul său și în piesele camerale, concentrate, și în acompaniamente și în marile lucrări simfonice. Horia Andreescu se conduce după crezul unui veritabil profesionist : mai înainte de orice o pregătire minuțioasă a pieselor pe care le dirijează. Meseria sa îl pasionează și îl absoarbe total, un concert îl preocupă cu mult înainte de a-l dirija. Pare un lucru banal, dar această trăire tensionată a condiției de interpret este poate cel mai mare secret al reușitei. Horia Andreescu adaugă ceva (important) pe deasupra : un gust al dirijatului, relevabil în vigoarea și fantezia gestului, în ușurința și bucuria exprimării, ce ne arată, fără putință de îndoială, că dirijatul este vocația sa autentică.

Horia Andreescu dirijează mult în R.D.G. și, se pare, cu deosebit succes, dovadă fiind invitațiile repetate, în schimb la București îl vedem prea rar. Probabil că aducerea lui la una dintre cele două orchestre — Filarmonica sau Radio — fie angajîndu-l, fie oferindu-i un număr mai mare de concerte (un gen de microstagiune bucureșteană, de pildă) ar fi și în avantajul tînărului dirijor și al vieții muzicale din capitală.

Dan SCURTULESCU

Concert — spectacol la Ateneu

Un spectacol reușit este întotdeauna dificil de recenzat. Căci, în fața veridicității emoției artistice, odată cu atingerea scopului actului interpretativ, cronicarului nu-i rămîne decît posibilitatea consemnării și explicării succesului. În cazul reprezentării operei *Micul coșar*, concepută de Benjamin Britten ca epilog al glumei muzicale dedicată copiilor *Să facem o operă* pe un libret de Eric Crozier după poemele lui William Blake, succesul este consecința atît a formulei regizorale cît și a concretizării ei scenice. A fost o reușită de echipă, talentul interpreților fiind exploatat benefic de Rodica Băluță și Mihai Vîrtosu (pregătirea muzicală), Roxana Bodnarciuc (coregrafia), Octavian Dibrov (scenografia), Ion Caramitru (regia) — care pare să fi declanșat prin puternica lui personalitate actoricească un mai mult sau mai puțin disimulat fenomen introiectiv — și nu în ultimul rînd de dirijorul Claudiu Negulescu căruia îi dato-

răm omogenitatea sonorităților, precizia atacurilor, făurirea — la nivelul ansamblului vocal — unei unice conștiințe artistice. Ion Caramitru, aflat în ipostaza regizorului de operă a transformat Ateneul într-o scenă lirică. Nu este vorba despre nici o confuzie sau de vreun fapt temerar. Procesul ideogeniei regizorale a fost stimulat de incidența cu teritoriul ludicului, rezultînd o concepție cît se poate de firească, pertinentă și eficace materializată într-o montare a cărei naturalețe și spontaneitate nu vin din aleatorismul strategiei de ansamblu ci din rigoarea și seriozitatea (apanaje ale autenticului profesionalism) cu care a fost abordat fiecare detaliu, trădînd pe de o parte travaliul depus iar pe de alta disponibilitățile interpreților. Gabriela Amuzescu, Anca Sigărtău, Cristina Perșinaru, Mariana Popîrlan și ceilalți sînt nume care luate separat spun mai puțin ; împreună însă ele alcătuiesc familia numită „Voces primavera" — binecunoscutul cor îndrumat de Claudiu Negulescu. Fiind puși să (se) joace improvizînd pe o temă dată, participînd creator la restituirea unei muzici cu asperități armonice și asimetrii ritmice, acești copii au toate șansele ca în viitorul apropiat să devină receptivi la cuceririle artei contemporane. Dacă între personajele operei au existat contraste augmentate prin costumație — personajele negative (Miss Baggott, Black Bob, Clam, Tom, Alfred) fiind îmbrăcate în veșminte de epocă, pentru ca răul să rămînă acolo, în trecut, personajele pozitive, plasate în prezent apărînd în blugi și tricouri — între prestațiile artistice ale interpreților-copii și ale celor profesioniști nu s-au simțit nici un fel de diferențe, corul și instrumentiștii elevi situîndu-se pe întreg parcursul la nivelul impus de Vladimir Popescu-Deveselu, Elena Andrei Hogea, Mihai Stupcanu, Viorica Ciurilă și Steliana Calos (ca deobicei excepțională impunînd regretul de a nu o putea vedea pe prima scenă lirică a țării). În finalul povestirii, Sam — micul coșar — este smuls prin bunăvoința prietenilor de vîrsta lui din viața plină de trudă și fără orizont la care era constrîns. Extrapolînd această idee generoasă să ne imaginăm cît de mult ar însemna „smulgerea" acestui spectacol din lumea celor cu o primă și ultimă audiție și includerea lui în matineele operei bucureștene.

Liviu DĂNCEANU

Univers cameral românesc

În șirul obișnuitelor seri muzicale, pe care Opera Română le programează la fiecare început de săptămînă în foyerul sălii sale, cea care a inclus în program un „Univers cameral românesc" atrage atenția în mod deosebit.

Smaranda Oțeanu a încercat să susțină sonor cuprinsul unor versuri apărute doar cu un an în urmă — poezii din volumul „Întîmplări din grădina mea" al poetei Ana Blandiana. *De-aș avea timp...*, *Cine poate ști...*, *Face oricine ce vrea*, *O furnică poetă* și *La Paris* sînt cele cinci titluri extrase din volum. Poezia, în acest caz, este o generoasă sursă de idei pentru creatorul muzicii. Suplețea verbului, bogăția imaginației, alăturarea meșteșugită de cuvinte și imagini, întîmplările simple și totuși atît de concludente pentru universul în care se petrec, amestecul de seriozitate și glumă, de filozofie și joacă — iată ce a reușit Smaranda Oțeanu să imagineze sonor în muzica sa. Din mulțimea de posibilități ce i-au stat la îndemînă, compozitoarea a optat pentru expresivitatea culorii sonore, pentru conturarea prin sunet a atmosferei degajate de cuvînt. Și totul prin mijloace simple nesofisticate, potrivite poeziei Anei Blandiana.

De cu totul altă factură au fost cîntecele lui Valentin Gheorghiu — maestru al claviaturii și, de astă dată maestru și al condeiului de compozitor — scrise pe versurile lui Tudor Arghezi. Compozitorul, confruntat cu o poezie de idee, a găsit tărîmul optim în care sensibilitatea sa, bogăția, abundența și varietatea ideilor să se poată valida pe deplin. N-am putea să ne oprim la un cîntec anume, ciclul fiind o unitate, conturînd un univers ale cărei părți componente se leagă într-un tot. Poate doar *1907* prin forța sa evocatoare și prin dramatismul scriiturii să se detașeze oarecum, să se desprindă din atmosfera ce unește restul de cinci cîntece intitulate *Tîrziu de toamnă*, *Vin cocorii*, *Transfigurarea*, *Urare* și *Niciodată toamna*. Am înțeles din prezentarea muzicologului Alfred Hoffman că este vorba de cîteva creații mai vechi ca dată. Cu atît mai mult așteptăm cu interes un „portret sonor" al compozitorului Valentin Gheorghiu, cel de astăzi.

A. E. Bakonski a fost poetul pe versurile căruia Felicia Donceanu a compus cele *Două serenade pentru voce, flaut și harpă*. Bine cunoscută creatoare de lieduri, compozitoarea pare a fi tentată să se identifice cu poezia fiecărui autor pe care își propune a-l ilustra sonor. Echilibrul este păstrat în cazul celor două serenade la care ne referim și care poartă titlurile *Primăvară florentină* și *Ce'nalt e portalul*. Alăturarea celor trei timbre — flaut, harpă și voce de bas — reușita lor împletire demonstrează încă o dată seriozitatea cu care compozitoarea caută cele mai adecvate expresii sonore.

Dar Universul cameral românesc nu ne-a oferit doar lieduri. Partea a doua a programului a fost un adevărat recital Ion Ivan Roncea. Binecunoscutul și mult apreciatul harpist nu ne-a oferit de astă dată surpriza unor prime audiții ci reîntîlnirea prin intermediul sunetelor cu bucăți deja cunoscute, ce se înscriu constant în repertoriul său. Am reascultat astfel fragmente din *Codex Caioni*, *Elegia română pentru flaut și harpă* de Petre Elinescu, *Mozaic* de Ulpiu Vlad și minunata *Sonată pastorală* de Carmen Petra Basacopol. Ion Ivan Roncea s-a dovedit același interpret plin de talent, muncitor fără odihnă, a cărui prezență pe un podium de concert este întotdeauna prilej de sărbătoare.

Vorbind despre Ion Ivan Roncea am trecut deja la al doilea punct de mare interes al serii — interpreții. Și, aici, trebuie să începem cu Adina Iurașcu, o revelație la fiecare apariție. Vocea gravă, nuanțată, expresivă, caldă, minunat timbrată, artista care s-a dovedit a fi Adina Iurașcu o mînuiește cu știință și inteligență. De curînd solistă a Operei Române, Adina Iurașcu promite, și în ipostaze sce-

nică de astă dată, seri de neuitat. La pian, Valentin Gheorghiu a înțeles să se retragă în umbră, lăsînd vocea Adinei Iurașcu să răsune în toată splendoarea sa. Dar, chiar și din această „umbră" maestrul a găsit totuși momente de mare frumusețe sonoră, dovedindu-se la fel de inspirat și în paginile camerale ca și în cele simfonice.

În liedurile Smarandei Oțeanu din nou două nume de prestigiu și-au împletit știința și talentul — tenorul Cristian Mihăilescu și pianista Ilinca Dumitrescu. Cît despre basul Teodor Ciurdea, student încă al Conservatorului bucureștean, nivelul artistic impus de apariția în același program cu artiști de talia Adinei Iurașcu i-a fost net defavorabilă. Liedul este un gen extrem de pretențios. Și dacă pe scena de operă Teodor Ciurdea ne-a convins nu o dată de reale calități atît vocale cît și actoricești, în întîlnirea cu creația camerală, forțele sale s-au dovedit deocamdată prea slabe.

Programul de lied românesc a fost împlinit și de *Două cîntece pentru bas și harpă* de Carmen Petra Basacopol. Versurile ce susțin eșafodajul sonor sînt de astă dată semnate de poeta Mariana Dumitrescu. Nu le auzim pentru prima oară. Cîtecele au mai fost incluse de Ion Ivan Roncea în recitalurile sale. Și atunci, ca și acum, cel intitulat *Chiot* ne-a încîntat cu deosebire.

Cristina SÂRBU

Seară Schumann

Muzica de cameră și-a găsit un loc plăcut și primitor în incinta Muzeului de artă al R. S. România, loc unde Filarmonica „George Enescu" a organizat în ultimul timp manifestări de ținută. Seara dedicată în exclusivitate lui Robert Schumann s-a distins prin prezența unor interpreți de valoare care au reconfirmat că muzica poate însufleți viața muzeelor.

Adevărate capodopere vocal-camerale, liedurile schumanniene au impresionat profund. Prima parte a programului a cuprins o selecție bine gîndită de cei patru protagoniști : soprana Mîndra Cernescu, mezzosoprana Steliana Calos, tenorul Carol Herca și baritonul Bogdan Pancu, cu voci alese și pregătite pentru atît de dificilul lied. S-au evidențiat în special duetele sopran-mezzosopran în *Spanisches Liederspiel*, op. 74 (pe texte de E. Geibel), momentele solo ale baritonului Bogdan Pancu *(Ich grolle nicht* și *Die beide Grenadiere* — o voce expresivă dublată de o muzicalitate deosebită, precum și momentele succesive (tot !) ale sopranei cu mezzosoprana în *Frauenliebe und Leben*, op. 42 (texte de A. von Chamisso) cînd am putut admira tehnica și claritatea vocii Mîndrei Cernescu, iar în paralel, sensibilitatea, rafinamentul, calitățile vocale, cu alte cuvinte, talentul unei adevărate artiste care este Steliana Calos —a cărei prezență o dorim tot mai des pe primele scene ale țării, acolo unde îi este de fapt locul.

Acompaniamentul discret realizat în prima parte a concertului de către pianista Oana Velcovici, iar apoi evoluția ei solistică din partea a doua, cînd a interpretat *Studiile simfonice*, op. 13, de Schumann, au reliefat profesionalismul și muzicalitatea acestei tinere promisiuni a artei interpretative românești. Prin muncă și perseverență Oana Velcovici va putea atinge înaltele culmi pianistice avînd în vedere realele ei calități. Afirmăm acest lucru deoarece interpretarea *Studiilor simfonice* a relevat capacitatea pianistei de a exprima o paletă largă de stări și anume cele vizate de compoziția lui Schumann care se circumscriu între nostalgie și vervă, între meditație și bună dispoziție tradusă și printr-o strălucire particulară, respectiv strălucirea schumanniană de neconfundat. Așteptăm cu interes evoluții și confirmări viitoare.

Horia ȘURIANU

La muzeul de artă

Desfășurată sub genericul „Confluențe și interferențe între arte" și avînd ca temă „Artele decorative, constantă a evoluției civilizației europene", manifestarea la care mă refer a constituit un eveniment cultural, sub raport științific și artistic, un moment de referință în activitățile pe care Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România le inițiază pentru ca funcția sa cultural-educativă și estetică să fie cît mai dinamică în viața capitalei.

O expunere excelent documentată, caldă și plină de sensuri etico-morale și estetice, a profesorului Iulian Antonescu, ne-a transpus în lumea, intimă pentru fiecare dintre noi, a artelor decorative din secolele XVII, XVIII, un recital de poezie — Shakespeare, Alfred de Musset, Lehmann, Bacovia și alții — prezentat cu adîncă înțelegere de actorii Ilinca Tomoroveanu, Sorin Postelnicu și Traian Stănescu și un strălucit concert cu muzică de Händel și Bach — prezentat de formația „Gruppetto" — alcătuită din Georgeta Stoleriu — soprană, Martha Joja — spinetă, Ilie Macovei — blockflöte și flaut și Robert Dumitrescu — violă da gamba, au întregit imaginea acestui act cultural subliniind nu numai ideea confluențelor și interferențelor între arte ci și, mai ales, legătura intimă, de substanță a acestora cu viața intelectuală și afectivă a oamenilor, sensul profund al mesajului lor întru îmbogățirea orizontului moral și spiritual al societății. A fost unul dintre acele evenimente ce pot fi comentate deopotrivă sub raport etic, estetic, filozofic și istoric, întrucît ni s-au relevat tensiunea cu care artele înfrățite se pot constitui în oglinda complexă a sufletului unor epoci, asumîndu-și rolul de mesager peste timp a ceea ce spiritul creator poate „veșnici", prin intermediul operelor de artă.

Partea muzicală a acestei manifestări ne-a oferit cîteva splendori datorate lui Georg Friedrich Händel și Johann Sebastian Bach, în interpretarea mănunchiului de muzicieni amintit mai sus, o interpretare caracterizată prin rafinament stilistic, acurateță tehnică și o impresionantă sinceritate față de actul comunicării artistice. Omogenitatea și, în același timp, claritatea liniilor melodice, discreția nuanțelor expresive, calitatea sonoră a fiecărui instru-

ment, au fost atribute dovedite cu prisosință de grupul de instrumentiști Martha Joja, Ilie Macovei, și Robert Dumitrescu. Solista grupului, soprana Georgeta Stoleriu, a vădit calități vocale impecabile, muzicalitate și un rafinament tehnic, demonstrînd și de această dată, calitățile unui muzician cultivat, ale cărui interpretări țintesc înțelegerea și redarea deopotrivă a textului și spiritului partiturilor muzicale.

În ansamblu calitatea acestei manifestări ca și locul în care ea s-a desfășurat au pus în evidență adevărul că ambianța frumosului este un atribut esențial al civilizației noastre spirituale.

Vasile DONOSE

Cvartetul „Pro musica"

Cu semnificație de eveniment al stagiunii muzicale poate fi investită nu numai o manifestare însumînd corectitudinea (înțeleasă nu la modul peiorativ) în toate laturile sale ci și — așa cum vom încerca să arătăm în rîndurile care urmează — concerte avînd greutate sporită pentru viitorul peisajului muzical românesc, avînd semnficație majoră atunci cînd este înțeleasă ca raport între posibilități și înfăptuiri dar, în primul rînd, ca raport între promisiunile prezentului și cele devenind certitudini pentru viitor. Cu alte cuvinte, nu este cu nimic mai prejos din punctul de vedere al însemnătății în desfășurarea unei stagiuni, credem, un concert care lasă să se întrezărească debutul unui tînăr de categoric viitor sau începuturile unor formații tinere a căror tinerețe este în același timp argument pentru valoarea prezentă și pentru împlinirile viitoare.

Concertul cvartetului „Pro musica", concert susținut în sala mare a Ateneului Român, îndreptățește greutatea afirmațiilor precedente. Tinerii instrumentiști, componenți ai Filarmonicii „George Enescu", sînt nu numai elemente de certă valoare interpretativă dar și (rezultînd din modul în care s-au prezentat), alcătuiesc o formație care, dacă va păși în continuarea drumului deja început, va deveni cu certitudine punct de referință în traseul artei interpretative românești. Interpretarea primei piese din program — *Cvartetul „Ciocîrlia"* de Haydn — a apărut ca splendidă performanță de cultură muzicală, bun gust și știință de stăpînire a posibilităților instrumentelor, interpretare oricînd comparabilă cu interpretări de referință pe plan mondial (Radioul a înregistrat concertul ; păstrarea benzii în cardex și frecventa ei difuzare nu pot decît să se constituie în datorii de propagare a culturii muzicale de nobilă calitate). Omogenitatea execuției, excelența armonizării ansamblului pe toate planurile, gustul pentru frazarea muzicală simplă, nobilă, pentru lăsarea neostentativă în relief a cantilenelor, pentru alegerea unor tempi vii, propulsînd materia sonoră a lucrării, alegere făcută cu îndrăzneală față de prejudecăți și respect pentru tradiție în același timp — toate acestea constituie numai cîteva din argumentele, restrînse și formulate în limbajul cronicii muzicale, care fac din această formație, imediat după interpretarea de care amintim, o formație de viitor.

Este locul aici să amintim componența cvartetului : Cristian Ifrim — excelent instrumentist avînd o ușoară tendință de a cînta mai sus, fapt căruia i se datorează acea impresie de spontaneitate, de excesivă cantabilitate, ca să scriem astfel, a pasajelor executate, violonist de completă cultură muzicală, de sobrietate și distincție, autentic șef de formație ; Cezar Marin — violonist îndeplinind în meritorii condiții exigențele formulîndu-se pentru cel ce susține partitura viorii secunde (la un moment dat, în cvartetul beethovenian, există pasaje unde, mersului rapid, în spiccato al primei viori, i se adaugă, cerînd o maximă precizie ritmică, vioara a doua — pasajul a fost excelent rezolvat) ; Sorin Bulbucan — violist susținînd cu bună știință partitura instrumentului de armonie, aducînd un plus de culoare și vigoare armonică formației ; Dan Cavassi — muzician de certă știință, dacă ar fi să ne orientăm exclusiv după modul în care violoncelul completează, susține edificiul sonor, instrumentist de stăpînire de sine și sobrietate, cu ton susținut și precizie în atac.

Se adaugă excelenței interpretării *Cvartetului* de Haydn, numeroase pagini din *Cvartetul „Anamorfoze"* de Șerban Nichifor — partitură de splendidă inspirație folclorică — sau din *Cvartetul „Negrilor"* de Dvořak pagini mai puțin cîntate, pagini însă de susținute pretenții interpretative, punînd în valoare calitățile de omogenitate și forță de expresie ale unei formații cu lărgit ambitus repertorial.

În ceea ce privește interpretarea *Cvartetului op. 18 nr. 4 în do minor* de Beethoven, s-a remarcat lipsa de maturitate a formației. În întîlnirea cu celebrele pagini beethoveniene, cu susținutele sonorități pe care acestea le presupun, cu știința de a menține dozaje pe spații ample, de a structura larg, puternic, cu susținere a tensiunii conținute în partitură, formația a arătat că, dincolo de excelente calități (la care făceam referință înainte), mai are de lucrat nu atît la anumite capitole cît de cîștigat în experiență. Oricînd, întîlnirea cu paginile beethoveniene este o probă de maturitate, respectiv de sudare interpretativă, de experiență, iar experiența — se știe bine — vine din întîlnirea repetată cu scena de concert. Dacă va avea așadar o continuare pe măsura începutului de excelent augur, cvartetul „Pro musica" va păși, fără îndoială, pe urmele altor celebre formații camerale românești.

Viorel CREȚU

Cvartetul „Timișoara"

Viața muzicală ce se desfășoară în cîteva centre culturale importante din țară poartă cu siguranță pecetea calității artistice. Vechiul oraș universitar de pe Someș, istoricul oraș de pe dealul Copoului, sau frumosul oraș al parcurilor aflat în inima Banatului, numind doar trei din cele ce s-au afirmat în ultima vreme, au găzduit nu rareori manifestări de prestigiu

datorate forţelor artistice locale. Şi tot în repetate rînduri şi-au demonstrat capacităţile muzicale în turneele întreprinse la Bucureşti unde s-au bucurat întotdeauna de succes. Se pare că cvartetul de coarde se află la mare preţ în aceste oraşe în care pulsul muzicii a crescut simţitor. După vizita cvartetelor din Cluj-Napoca şi Iaşi — formaţii de nivel internaţional, Capitala a găzduit un concert deosebit susţinut de cvartetul Filarmonicii „Banatul" din Timişoara. Tînărul cvartet, care poartă numele oraşului de pe Bega, a continuat parcă tradiţia frumoaselor seri de cvartete şi, totodată, a reuşitelor întîlniri camerale organizate de către Filarmonica „George Enescu" la Muzeul de artă al R. S. România.

Cei patru interpreţi : Ioan Fernbach — vioara I, Mircea Tătaru — vioara a II-a, Eva Bloch — violă şi Ştefan Kerekeş — violoncel şi-au ales un program dificil şi interesant făcînd dovada unei serioase pregătiri individuale şi de ansamblu, impunîndu-se prin ţinută şi prezenţă scenică remarcabilă. *Cvartetul de coarde* compus de distinsul compozitor timişorean Mircea Hoinic, dedicat chiar formaţiei timişorene, (prima piesă din program), a conţinut toate atributele etalării tehnicii şi capacităţii interpretative. Lucrarea, ce reclamă suplete în scriitură, un material sonor organizat cu inteligenţă şi rafinament ce presupune inflexiuni modale gravate pe un fond, am spune, pe un ..aer" postromantic-impresionist, precum şi o articulare formală clară şi echilibrată, constituie o pagină de real interes componistic cît şi interpretativ. Cu un simţ artistic elevat cei patru interpreţi au pătruns în miezul partiturii reuşind o execuţie măiestrită a acestei elaborate lucrări. Ascultînd compoziţia lui Mircea Hoinic am fost încă o dată convinşi de sensibilitatea, de profunzimea lirismului, de harul său, calităţi ce îi asigură trăinicia creaţiei.

Tot o interpretare de excepţie a fost şi cea a *Cvartetului de coarte nr. 7* de Dmitri Şostakovici. Lucrarea, cu notă distinctă în perimetrul opus-urilor compozitorului, emană o atmosferă nostalgică, de resemnare. Este poate cel mai discret cvartet dintre cvartetele lui, interpretat de către formaţia timişoreană cu la fel de multă discreţie. Cu siguranţă execuţia lucrării lui Şostakovici a însemnat punctul culminant, de maximă tensiune emoţională a concertului. S-a observat o preocupare intensă pentru amănunt, pentru calitatea sunetului, pentru realizarea dozajelor. S-a remarcat grija pentru claritatea expresiei vocilor reliefîndu-se intenţionalitatea construcţiei liniilor pe dimensiunea orizontală a muzicii. A rezultat astfel o interpretare de profunzime ce viza adevăratele straturi semantice ale compoziţiei.

Sub semnul discreţiei, şi aici am putea spune — şi al eleganţei a stat execuţia *Cvartetului în la minor, op. 29, Nr. 1,* de Franz Schubert. Tonul cald, liniştitor, omogenitatea şi echilibrul, frazarea şi evidenţierea temelor, diferenţierea planurilor sonore au confirmat din nou că formaţia timişoreană este extrem de bine sudată, că ea poate oricînd să fie competitivă pe plan internaţional reprezentîndu-ne cu cinste.

Horia ŞURIANU

Recital de pian Remus Manoleanu

Recitalul de pian susţinut de Remus Manoleanu în sala studio a Atenului demonstrează, în mare măsură, dimensiunile unui pianist complet, atît prin repertoriu cît şi prin interpretare. Remus Manoleanu înţelege interpretarea ca un act de creaţie a cărei primă natură este oarecum sobră, austeră, în limitele acestei iniţiale sobrietăţi petrecîndu-se toate nuanţările, toate exploziile sau edulcorările de contraste de care recitalul n-a dus lipsă. Cu alte cuvinte, depăşind prima impresie — de sobrietate şi de reţinere temperamentală, cum scriam mai sus — recitalul, cu program de largi dimensiuni, s-a structurat adecvat, în limitele (şi cu avantajele respectării) stilului, în funcţie de succesiunea autorilor incluşi în repertoriu.

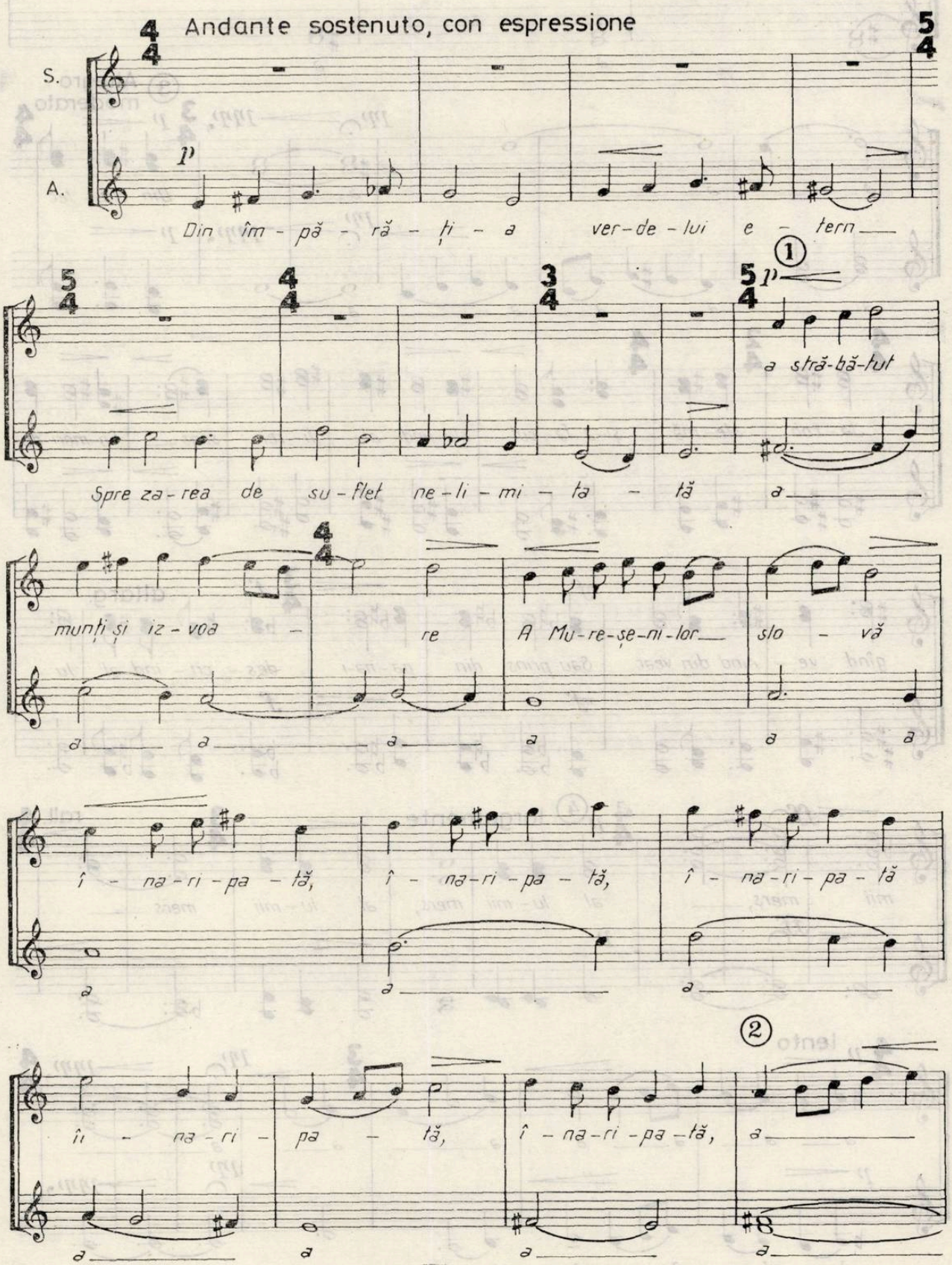
Prima parte a recitalului a cuprins exclusiv lucrări de Johannes Brahms (ne aflăm în anul aniversar Brahms !) — *Trei intermezzi op. 117, Şase piese op. 118* şi *Patru piese op. 119.* Ca modalitate de a înţelege interpretarea, este limpede că cel mai bine îi convin lui Remus Manoleanu lucrările romanticului vienez, lucrări însă de deplină maturitate creatoare din care transpare tot mai evident întorcerea la o scriitură limpede, subţiată de toate acele îngroşări virtuoze care creionează stilul pianistic al lui Brahms din perioada mijlocului vieţii, întoarcere la o substanţă sonoră înclinată spre esenţialitate. Muzica romanticului german este aici sobră şi deci interpretarea ei convine tînărului pianist prin însăşi datele de plecare. Dincolo de ele însă, (şi dincolo de mici imprefecţiuni tehnice), Remus Manoleanu înţelege şi redă, în toată complexitatea lor simplă, arhitecturările sonore brahmsiene, suprapunerile savante (şi simple totodată) de planuri şi voci, dialogurile nuanţelor şi seminuanţelor, culoarea particulară a fiecărei miniaturi.

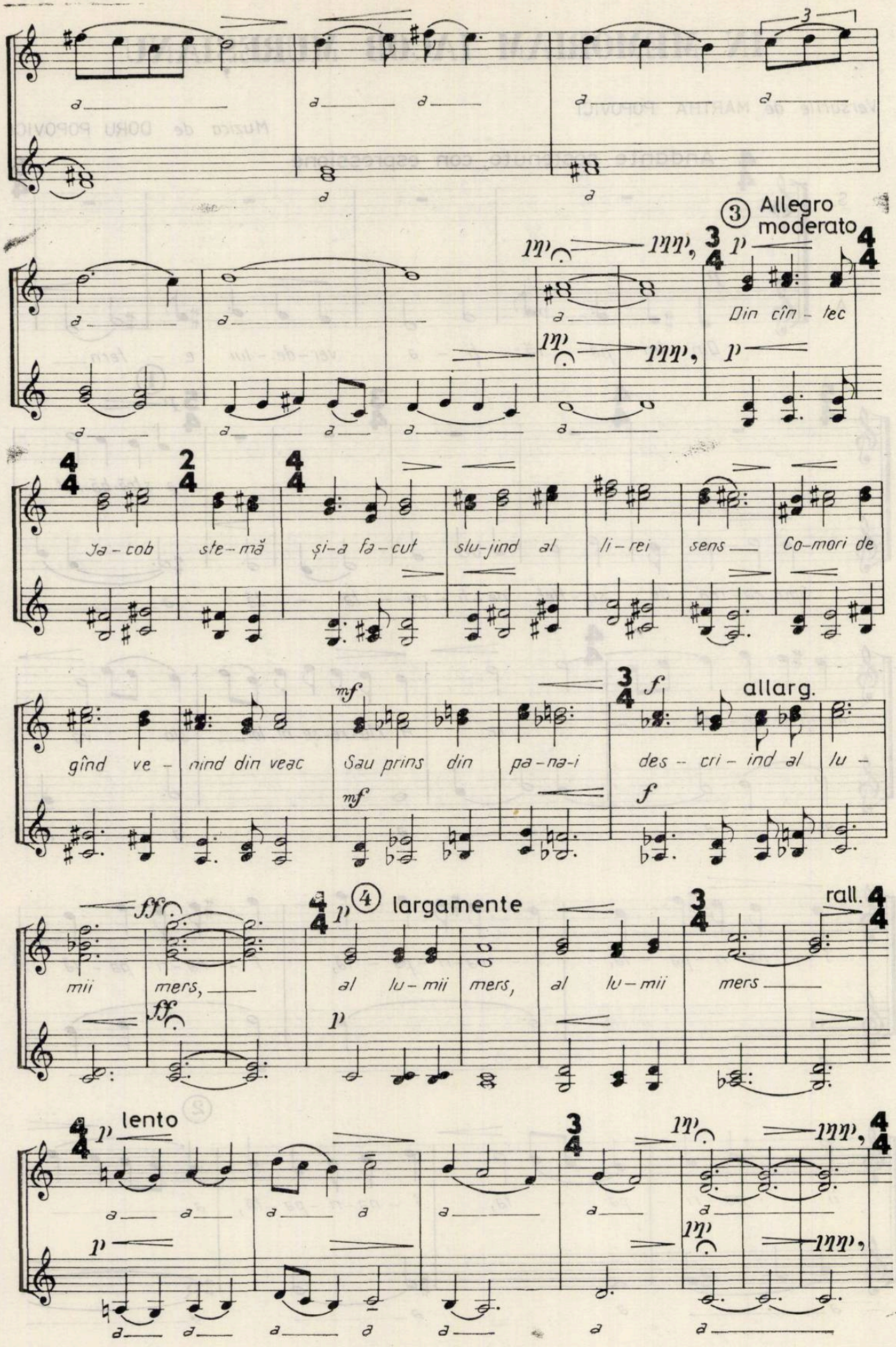
Partea a doua a recitalului despre care scriem a cuprins lucrări de Doru Popovici, Horia Şurianu şi Alexandr Skriabin. Cele *Trei cîntece de supliciu op. 8 nr. 4* de Doru Popovici, scrise în 1955, stau vădit sub semnul ambianţei stilistice postseriale a acelor ani (din acest punct de vedere, lucrarea, alături de piese scrise în aceeaşi perioadă de alţi compozitori români însemnaţi, îşi poate revendica priorităţi în ceea ce priveşte îmbrăţişarea unei anumite concepţii muzical-estetice prezente în epocă, cu tendinţe exclusiviste în alte părţi, făcîndu-şi loc, ca orientare stilistică, din ce în ce mai mult şi la noi în perioada imediat următoare). Aceeaşi austeritate a stăpînirii şi manevrării materialului sonor guvernează şi interpretarea acestor pagini (iată un aspect demn de subliniat în alegerea repertoriului — este o autentică calitate pentru orice instrumentist aceea de a şti cum să-şi selecţioneze piesele în funcţie de propensiuni ; cel mai adesea, această orientare repertorială funcţionează subiectiv, după criteriul „îmi place sau nu îmi place". Cred că la Remus Manoleanu, subiectivitatea este depăşită printr-o adecvată conştientizare a datelor tehnice şi psihologice vizavi de repertoriu) ; la fel, cele *Patru piese* de Horia Şurianu

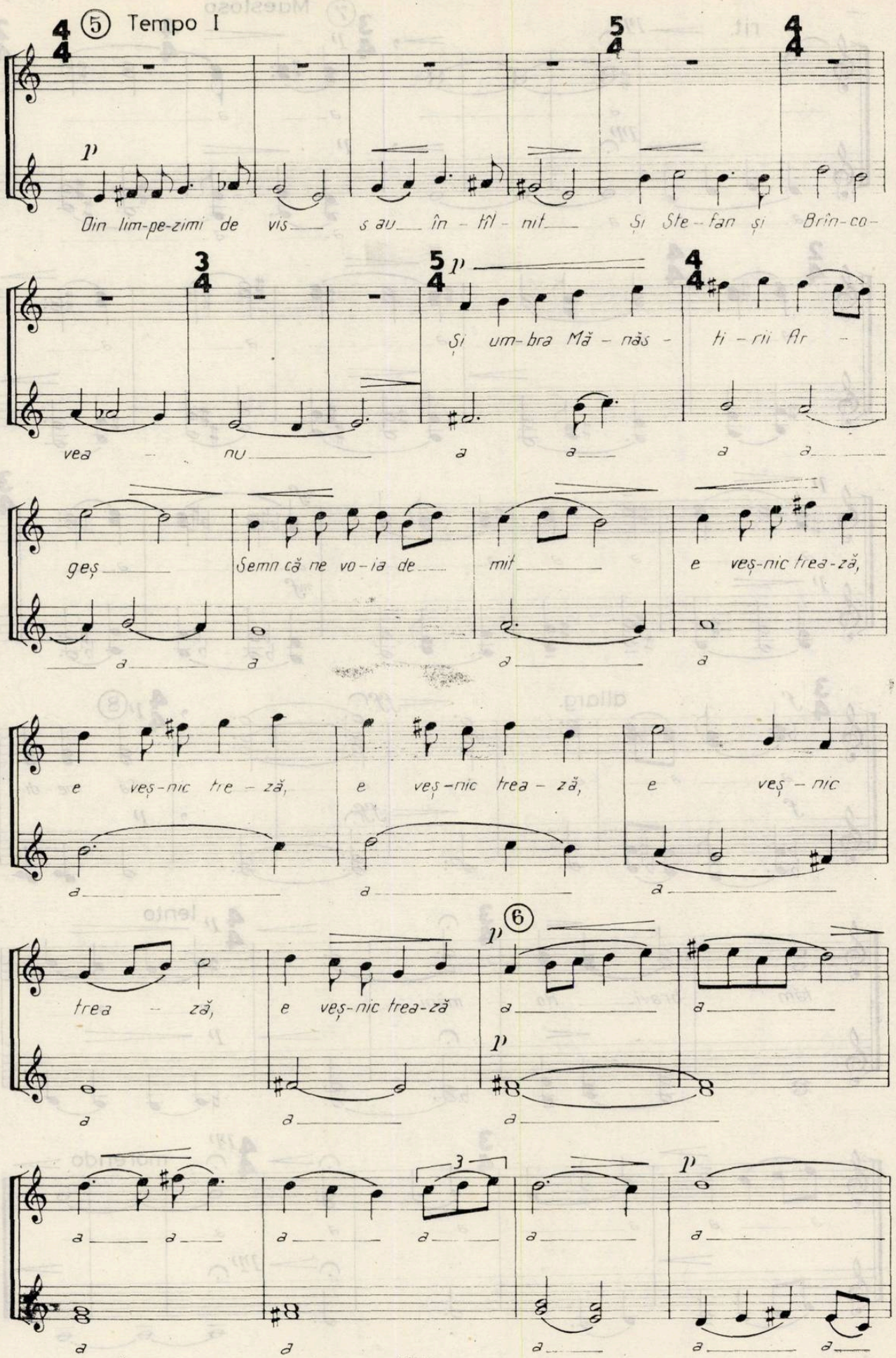
IN MEMORIAM IACOB MUREȘIANU

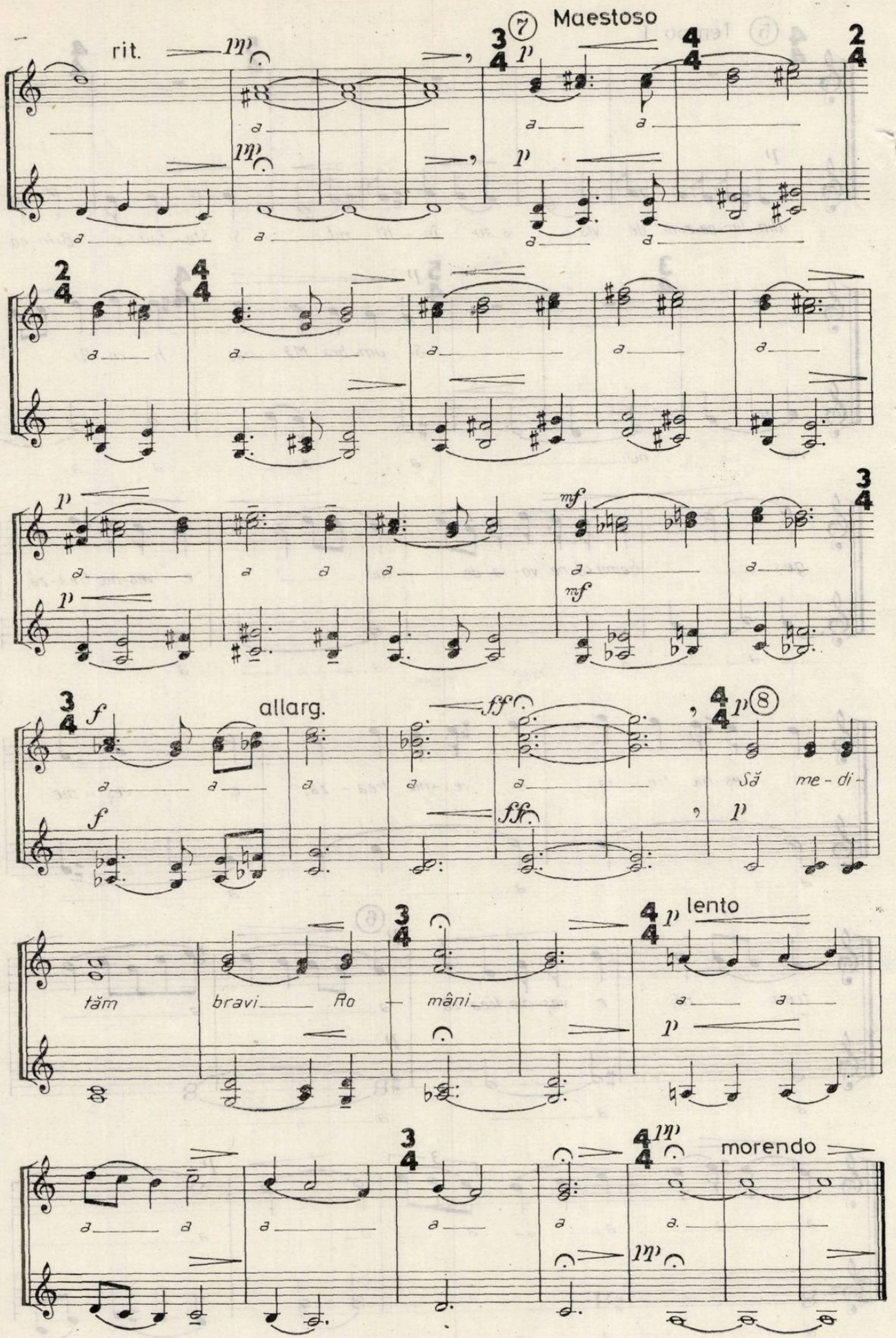
Versurile de MARTHA POPOVICI

Muzica de DORU POPOVICI




3
③ Allegro moderato
Din cîn - tec
Ja - cob ste - mă și-a fa - cut slu - jind al li - rei sens Co - mori de
gînd ve - nind din veac Sau prins din pa - na - i des - cri - ind al lu -
allarg.
④ largamente
rall.
mii mers, al lu - mii mers, al lu - mii mers
lento


5 Tempo I
p
Din lim-pe-zimi de vis sau în - tîl - nit Și Ște - fan și Brîn-co-
vea - nu
Și um-bra Mă - năs - ti - rii fir -
geș Semn că ne vo - ia de mit e veș-nic trea-ză,
e veș-nic tre - ză, e veș-nic trea - ză, e veș - nic
6
trea - ză, e veș-nic trea-ză
p
3


rit.
Maestoso
allarg.
Să me-di-
tăm bravi Ro-mâni
lento
morendo

sînt alese și interpretate în funcție de aceiași parametri enumerați mai sus.

Ca pentru a contrazice orice fixare reducționistă, orice etichetare grăbită, Remus Manoleanu și-a încheiat recitalul cu două splendide cicluri de piese nu numai de bravură pianistică ci și de avangardist (în epocă) rafinament componistic — *12 studii op. 8* și *3 studii op. 65* de Aleksandr Skriabin. Interesant mi se pare a fi, în aceste momente ale recitalului, combinația între pornirile avîntate, de sorginte chopiniană, ale *Studiilor op. 8*, semnele unei originalități aparte skriabiniene lăsîndu-se întrezărite dincolo de căutata continuare a liniilor stilistice ale maestrului, și datele interpretative ale pianistului. Indiscutabil, Remus Manoleanu are acea tehnică bine pusă la punct, acel aplomb, acea bravură care îi permit rezolvarea cu succes a paginilor respective. Mai mult decît atît, este evidentă apropierea nesilită, cu maxim interes de aceste splendide pagini. La fel, evidentă este dorința interpretării lor nefăcînd abstracție de priza lucrărilor la public, de anumite mici gesturi grandilocvente care sînt la fel de firești pieselor cum firești le sînt toate fiorîturile de autentică descendență chopiniană (referirile sînt valabile, bineînțeles, pentru *Studiile op. 8*). Se pot deschide interminabile discuții privitoare la cum și de către cine trebuie interpretate piesele de tinerețe ale lui Skriabin ; important este însă aici că versiunea se susține singură, atrage, este valabilă nu în contul splendorii paginilor muzicale ci grație înțelegerii personale fără doar și poate a acestor pagini. Este aici un cert atribut de originalitate care merită subliniat și care trebuie, cred, continuat cu curaj (la fel cum atribut al inteligenței interpretative este includerea în program a unor pagini atît de rafinate ca *Studiile op. 65*).

Viorel CREȚU

Recitalul violistului Marius Nichiteanu

În vremea din urmă, viața noastră muzicală dispune de o nouă generație de interpreți despre care niciodată nu se vorbește îndeajuns, raportat la calitățile lor cu totul excepționale. Evoluția lor nu se poate face cu precădere în genul concertistic (din motive organizatorice lesne de înțeles), cel cameral oferindu-le, în schimb, un cuprinzător cîmp de afirmare. În această stare de fapt se află un neajuns (concertul este calea mai rapidă și mai spectaculoasă spre recunoașterea unanimă), dar și un avantaj (în aparență palid), muzica de cameră obligînd la pătrunderea, cu finețe a detaliului, la sîmburele ultim al expresiei muzicale.

Între tinerii relevați în ultimul timp se numără Marius Nichiteanu. El și-a făcut studiile (inclusiv cele universitare) ca violonist, dar — atras de sonoritatea caldă, învăluitoare, generoasă și sprijinit pe datele-i fiziologice — a schimbat vioara cu viola, spre profitul său și al vieții muzicale, căci pierzînd un violonist foarte bun s-a cîștigat un bracist excelent. Ultimul recital al lui Marius Nichiteanu, la sala Dalles, a cuprins lucrări de performanță redutabilă, executate la un nivel demn de toate laudele. Ele sînt cuprinse în probele unui concurs internațional din Franța pentru care artistul (de numai 25 de ani) se pregătește temeinic (Nichiteanu a obținut, în 1980, înainte cu un an de absolvirea Conservatorului, Premiul V la Odense, în Danemarca).

Alături de *Concertul în re major* de Karl Stamic — cîntat cu ton plin, frază cursivă, și cu exactitate ritmică — și de *Märchenbilder* de Schumann — tablouri de gen redate cu lirism și vervă, am ascultat pagini din creația secolului nostru. *Capriciul* de Maurice Vieux (mare violist francez, patronimul concursului pe care îl are în vedere Marius Nichiteanu) a fost cîntat cu aplomb și claritate. Dificilul *Concert* de Bartok (neterminat de autor), în prima sa parte ridică probleme de tehnică și stil rezolvate cu expresivitate de interpret. Punctul culminant al recitalului l-a constituit *Piesa de concert* de Enescu, de o căldură a sunetului rară, cu sublinierea subtilă a sinuozităților melodice, a rațiunii peregrinărilor motivice, a culorilor armonice. Nichiteanu s-a dovedit astfel un muzician pe deplin matur. Să ne grăbim a sublinia contribuția pianistei Marina Schmidt, partenera sa de mai multă vreme, muziciană cu un simț al genului cameral deasupra comunului. Să ne fie îngăduită, în încheierea acestor notații privind un artist despre care cu siguranță se va vorbi numai de bine, menționarea instrumentului pe care cîntă, creație a venerabilului lutier Paraiciuc, violă egală pe toate registrele, cu sunet limpede și neînfundat, fără nazalizarea supărătoare din acut.

Petre CODREANU

Recital de pian Sorin Petrescu

La sala Studio a Ateneului Român, Filarmonica „George Enescu" a programat la 20 ianuarie recitalul tînărului pianist timișorean Sorin Petrescu.

Absolvent în anul 1982 al Conservatorului din București la clasa de pian a profesorului Constantin Ionescu-Vovu și laureat al Festivalului național „Cîntarea României" (1981), tînărul artist s-a impus încă din timpul studenției prin activitatea sa solistică și camerală în atenția publicului de specialiști și melomani.

Recitalul, prin programul propus atestă preocupări de fond în ce privește literatura universală (*Sonata în fa minor op. 5* de Brahms), contemporană (*Trei mișcări din baletul „Petrușca"* de Stravinski) și românească (*Sonata* de Aurel Stroe), lucrările reprezentînd fiecare în parte momente cheie în evoluția pianisticii contemporane, universale și românești (în cazurile date cele 2 noțiuni se confundă).

Sonata de Brahms în interpretarea lui Sorin Petrescu atestă o solidă cultură pianistică și o serioasă adîncire a problemelor de expresie și stil. O anumită sobrietate, o intensă concentrare (de ce nu, o emoție interiorizată) au secondat fiecare moment al evoluției pianistice : lucrarea, se pare, cea mai matură,

decantată prin timp, a întregului său program.

Abordarea *Sonatei* de Aurel Stroe, piesă de început și de referință în creația compozitorului pare oricum un gest temerar din partea unui tînăr interpret, cu atît mai mult cu cît în ultimii 20 de ani atîția mari pianiști consacrați (și ei la vremea lor cîndva tineri) au ocolit-o. În parte, poate, datorită dificultăților tehnice, în cea mai mare parte datorită altor dificultăți personale (în orice caz mai puțin de ordin „tehnic" !). Prezentarea de către Sorin Petrescu a acestei lucrări în recital ne demonstrează tocmai această „lipsă de scrupule" (citește : comoditate, maxim de „confort" cu minim de efort, drumuri bătătorite cu eficiență imediată, etc.) care nu o dată au copleșit și copleșesc curajul repertorial (sau creator) al unei tinere speranțe în drumul afirmării. Și, de fapt *Sonata* de Stroe a marcat un punct de maxim interes în evoluția tînărului pianist (cu toate reminiscențele personale, uneori convergente, alteori divergente...).

Desigur, *Petrușca* de Stravinski rămîne un moment de dificultate pianistică pentru care fiecare etapă de execuție este un examen de baraj. O piesă de confirmări și reconfirmări perpetue a stadiului de siguranță și vituozitate atins și, mai ales, depășit : o școală a *curajului,* întrucîtva. De fapt nu cîștigă acest concurs cu sine decît cei care riscă : cinste lor, deci spre bucuria unui public atent la afirmarea unor incontestabile tinere talente dublate de probitate profesională, muncă neîntreruptă și inteligență reflexivă !

Printre ei, fără îndoială tînărul Sorin Petrescu pe care îl reașteptăm cu interes.

N. B.

Grigore Pop

Secolul XX, partea a doua mai ales, a cunoscut înflorirea solistică a unor instrumente pe care tra-

diția europeană le ținuse, timp de secole, în penumbra tutti-ului orchestral. Este adevărat că, începînd cu romanticii, glasul cîte unui instrument de suflat sau, de ce nu ?, al percuționistului (vezi finalul părții a III-a din „Fantastica" lui Berlioz), apărea în prim plan.

Dar aceasta era excepția, nu regula.

Cum spuneam, compozitorii din a doua jumătate a secolului nostru, își deschid căile de interes către posibilitățile latente ale instrumentelor neglijate pînă acum : fenomenul are și un revers ; cei care mînuiesc aceste instrumente sînt puși în fața unor situații noi, de fapt, în fața situației de a deveni... muzicieni.

Reflecțiile de mai sus mi-au fost sugerate de excepționalele apariții din ultimele zile ale lui decembrie 1982 ale percuționistului Grigore Pop.

La primul concert, dat în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean, profesorul Grigore Pop, de la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca, a prezentat grupul de percuționiști pe care l-a realizat împreună cu un număr de 5 studenți ai săi.

De la început, comparația cu celebrul ansamblu „Les percussions de Strassbourg" mi s-a părut perfect posibilă, datorită calității și virtuozității ansamblului românesc.

În al doilea concert — de fapt un recital al lui Grigore Pop, colaborînd cu talentatul său student Torino Tudorache, ne-a dezvăluit amploarea exactă a posibilităților ce stau în fața percuției, la sfîrșitul secolului XX.

De fapt, aceasta a fost în mod explicit și intenția lui Grigore Pop : aceea de a străbate un posibil drum jalonat de momentele importante ale avangardei muzicale de după război. Astfel, programul a mers de la americanul — deja clasic al muzicii noi — Elliot Carter, pînă la lucrări de ultimă oră aparținînd generației medii europene (Alsina, Nicolae Brînduș și Jeanine Charbonnier), trecînd printr-un celebru opus al lui Xenakis, *Psappha.*

Am dorit, după concertele amintite, să știu mai multe detalii despre munca, despre gîndurile, despre idealurile lui Grigore Pop, despre străduințele sale de a consolida o școală românească de percuționiști de calibru european. Vorbind cu artistul, am aflat că Grigore Pop a fost în 1968 printre membrii fondatori ai formației „Ars Nova", condusă de distinsul compozitor Cornel Țăranu. În cadrul acestei formații, Grigore Pop a devenit un pasionat și un cunoscător al muzicii contemporane.

În 1976, profesorul Grigore Pop, deținătorul catedrei de percuție din Cluj-Napoca, împreună cu studenții săi, au hotărît să fondeze „Ansamblul de percuție". Anual, acest ansmablu a susținut cîte două concerte în cadrul stagiunii Conservatorului sau în centrele mari muzicale ale țării.

Pentru că am vorbit de „Ansamblul de percuție" al lui Grigore Pop, am discutat cîteva probleme legate de relația profesor-elev. Iată cîteva din gîndurile sale : „Cînd se lucrează în ansamblu, relația profesor-elev este foarte apropiată, dar nu depășește criteriul profesional. De aceea, entuziasmul și munca plină de abnegație stau la baza activității noastre. Aceasta se face în afara obligațiilor de orar (5—6 ore zilnic, în loc de 2 ore săptămînal).

O perioadă mai dificilă este realizarea sudurii atunci cînd unii termină Conservatorul și alții intră în formație. În fiecare oraș, la Filarmonică (Arad, Timișoara, Tîrgu-Mureș, Iași, Ploiești), am cîte un fost student format numai de mine. Un student din Ecuador, care a început studiul percuției aici, cu mine, a absolvit cu nota 10 și actualmente și-a alcătuit

un ansamblu de percuţie, format din 30 de studenţi, în Ecuador, fiind el profesor şi ducînd astfel, mai departe, şcoala interpretativă românească !".

O altă întrebare firească, mai ales pusă de o compozitoare, a fost în legătură cu repertoriul şi criteriile acestuia la Grigore Pop. Dorinţa lui a fost şi este de a cuprinde toate (sau aproape toate) opusurile importante dedicate percuţiei în contemporaneitate ; din partiturile studiate şi asimilate de Grigore Pop nu lipsesc cele semnate de Darius Milhaud, Jolivet, Serge Baudo, Stockhausen, Xenakis, Marius Constant, Dao, Varèse, Ceconi, Cage, Miller, Washburn, Serebrier, Field, Ch. Ives, Suderburg, Serocki, Gosniak. În egală măsură, Grigore Pop se interesează de toate lucrările româneşti dedicate instrumentelor sale : Olah, Vieru, Brînduş, Vasile Herman, Cornel Ţăranu, Timariu, Adrian Pop, Iancu Dumitrescu, Maya Badian.

Percuţia este, cum se ştie, sectorul cel mai diversificat al orchestrei simfonice, cel în care inovaţiile şi noutăţile apar mereu. De aceea, Grigore Pop se străduieşte să adauge noi timbruri familiei percuţiei, fiind de cîţiva ani în legătură cu Fabrica de instrumente muzicale din Reghin.

Ca orice artist ce a atins pragul maturităţii interpretativ-creatoare şi orizontul notorietăţii, cu o imensă activitate concertistică, de imprimări Radio şi pe discuri, filme şi emisiuni TV, atît în ţară cît şi peste hotare, Grigore Pop este într-o permanentă confruntare cu ceea ce dimensionează major actul componistic contemporan, devenind colaborator important, sfătuitor pe multiple planuri al compozitorilor noştri care vor să scrie pentru percuţie.

Întrebîndu-l despre proiectele de viitor, mi-a răspuns, ca orice artist autentic, că acestea depind de munca şi pasiunea pentru muzică :

„Nu am obiceiul să mă hazardez în planuri irealizabile. Voi continua munca de construire a unei baze solide în această disciplină a şcolii clujene în special şi a celei româneşti în general. Mă gîndesc la faptul că încă nu există în discografia românească un disc cuprinzînd lucrări pentru instrumente de percuţie, deşi compozitorii noştri încep din ce în ce mai mult să abordeze în creaţiile lor şi acest domeniu".

Maya BADIAN

Alexandru Thurzo

Am avut plăcerea ca, în colaborarea profesională pe care o port de cîţiva ani, să cunosc pe unul din animatorii vieţii muzicale din Oradea — Alexandru Thurzo — a cărui activitate profesională se contopeşte cu însăşi începutul şi evoluţia activităţii muzicale din ultimele 5 decenii din Oradea.

În anii 1930, viaţa muzicală din oraşul Oradea, avea la dispoziţie un teatru muzical, cîteva şcoli de muzică particulare, o societate filarmonică din amatori şi profesionişti de la orchestra teatrului, precum şi mai multe formaţii camerale formate din elevii şcolilor de muzică.

Studiile şi le-a început la vîrsta de 7 ani la şcoala de muzică particulară condusă de dr. Szalay Elemer la stăruinţele tatălui, mare iubitor de muzică. Încă de la 16 ani îl găsim pe tînărul Alexandru Thurzo instrumentist-violonist în orchestra Teatrului muzical din Oradea şi voluntar îşi desfăşoară, alături de alţi colegi, activitatea la Societatea Filarmonică, ca solist şi prim-violonist.

După 1945, Alexandru Thurzo este, alături de Romulus Botto, unul dintre animatorii reorganizării activităţii cultural-muzicale, aducîndu-şi contribuţia la înfiinţarea Filarmonicii de Stat Oradea. În această instituţie este prim-violonist, secretar muzical voluntar şi responsabil de partituri, desfăşurînd şi o intensă muncă de strîngere şi copiere a partiturilor necesare orchestrei, copiind împreună cu soţia, fiul şi colegii circa 15.000 foi de partituri. Cu toate neajunsurile explicabile prin lipsa unor instrumentişti profesionişti cu studii, remarcăm angajamentul şi pasiunea pentru artă a acestor pionieri ai noii culturi socialiste.

Din 1950, ca urmare a noilor condiţii create, are posibilitatea să-şi valorifice talentul de organizator de concerte camerale, concerte săptămînale adresate iubitorilor de artă.

Cu ocazia primului Festival Naţional „Cîntarea României" organizează în cadrul Casei de cultură a sindicatelor o formaţie vocal-instrumentală formată din absolvenţi ai Şcolii populare de artă cu care susţine 36 de spectacole de operă (Mozart : *Bastien şi Bastienne).*

În cadrul Casei de cultură a Municipiului Oradea şi a Casei de cultură a sindicatelor, organizează concerte variate, medalioane de compozitori, invitînd solişti-interpreţi şi personalităţi ale vieţii muzicale din ţară, căutînd în acelaşi timp să popularizeze compozitorii locali : Alexandru Bihari, Romuls Botto, Cornelius Torsan, precum şi compozitorii contemporani din ţară (Ludovic Feldmann, Dan Voiculescu, Mansi Barberis etc.).

În medalioanele organizate, promovează cu fermitate muzica contemporană, în vederea înţelegerii ei de către auditoriul cel mai larg, prezentîndu-se capodoperele unor compozitori celebri ca Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Charles Ives, Edgard Varèse, Olivier Messiaen, John Cage, Iannis Xenakis, György Ligeti, Luigi Nono, Luciano Berio, Pierre Boulez, Morton Feldman, Karl-Heinz Stockhausen, Krzsytof Penderecki.

Dintre personalităţile din ţară au participat compozitorii Ludovic Feldmann, Dan Voiculescu, Jodal Gabor, Eliza Popovici-Goia, Iosif Csire, Myriam Marbe, Irina Odăgescu-Ţuţuianu, care, prin dialogul cu interpreţii şi auditoriul, au sondat capacitatea de înţelegere a compoziţiilor. În aceste medalioane invitaţi ca prof. univ. Enea Borza, muzicologul George Pascu, prof. Avram Geoldeş, prof. Agneta Mărunţelu, prof. Lucia Catargiu şi Alexandru Iosif Thurzo au prezentat personalitatea şi opera compozitorilor. În aceste seri au fost multe prime audiţii în Oradea : Mansi Barberis — *Piesă de concert pentru violă şi pian, Joacă bine Moş Martine* pentru contrabas şi pian ; L. Feldman — *Burlesca pentru vioară şi pian, Două dansuri pentru vioară şi pian, Sonata nr. 1 şi 2 pentru violă şi pian, Sonata concertantă pentru violă şi pian, Duo pentru flaut şi violă, Sonata pentru violă şi pian ;* E. Popovici-Goia — *Sonatină pentru vioară,*

violoncel și pian, Toccata pentru pian, Cvartet de coarde ; M. Marbe — *Humoresca pentru violoncel și pian ;* I. Csire — *Tripticul pentru pian, Trio pentru voce, violă și pian ;* G. Jodal — *Sonatina nr. 1 și 2 pentru violă și contrabas, Ciclul liedurilor chinezești, Sonata pentru violă și pian, Sonatina pentru pian ;* I. Odăgescu Tuțuianu — *Melos pentru violă solo, Rondo toccată pentru pian, Preludiu pentru pian, Sonatina pentru clarinet solo, Tribatuta pentru violă solo* etc.

Cu multă pasiune și dăruire au colaborat la aceste concerte camerale, în mod voluntar, instrumentiști, ca pianiștii Magdalena Schmidt, Gabriela Moldovan, Nadia Fogel, Elisabeta Fekete, Gheorghe Hausmann, Ecaterina Andrassi, Ladislau Poth ; violoniștii Agneta Togaji, Gheorghe Ille, Alexandru Orban ; violistul Alexandru Iosif Thurzo ; violoncelиștii Agneta Bandi, Maria Trendler ; flautistul Mircea Covaci ; clarinetistul Liviu Gocan ; cîntăreții Magdalena Papp, Judita Kovács Tatar, Elisabeta Boroș Konrad, Iuliu Andrassy; corurile Școlii generale nr. 17 Oradea (dirijor Agneta Mărunțelu), Liceului pedagogic (dirijor Lucia Catarig), Camerata Felix (dirijor Avram Geoldeș).

În aceste minunate seri am avut ocazia și plăcerea de a asculta lucrări valoroase și cum am mai menționat, multe lucrări în primă audiție absolută.

Agneta MĂRUNȚELU

Filarmonica din Ploiești — 30 ani

În ziua de 21 decembrie 1982 s-au sărbătorit trei decenii de activitate desfășurată de orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat Ploiești, colectiv artistic laureat al Festivalului național „Cîntarea României".

Acest eveniment a fost precedat de cea de a 3-a ediție a „Zilelor muzicale", Ploiești '82, prilej cu care colectivul sărbătorit a prezentat publicului ploieștean un număr de șase concerte simfonice și de cameră, sub bagheta dirijorilor Ludovic Baci, Horia Andreescu și Cristian Brâncuși, la care și-au dat concursul soliști din țară și de peste hotare (pianistul Ivan Gajan din Republica Socialistă Cehoslovacia, laureat al concursului internațional „Robert Schumann").

Continuînd pe un plan superior bogatele tradiții muzicale existente în județul nostru, cu 30 de ani în urmă, un colectiv de muzicieni amatori și profesioniști, sub îndrumarea dr. ing. N. C. Debie au pus bazele orchestrei simfonice din Ploiești, care a reușit să prezinte în public primul său concert în seara zilei de 18 decembrie 1952.

An de an, beneficiind de sprijinul permanent al organelor locale de partid și de stat, al Consiliului Culturii și Educației Socialiste și Uniunii compozitorilor din R. S. România, de competenta îndrumare a unor muzicieni de prestigiu — N. C. Debie (prim dirijor și director în anii 1953—1959), Ion Baciu, George Petrescu, Eugen Pricope, pianistul Nicolae Brînduș (director al Filarmonicii în anii 1968—1969)— iar în ultimii ani, bucurîndu-se de aportul unor tineri și talentați dirijori — Horia Andreescu și Cristian Brâncuși, învingînd greutățile inerente începutului sau cele ivite pe parcurs, orchestra simfonică ploieșteană a devenit treptat un nume de prestigiu în viața cultural-artistică a țării și de peste hotare.

Cartea de onoare a simfonicului ploieștean consemnează la loc de cinste o serie de importante fapte. Peste 3.000 de concerte simfonice, de cameră, recitaluri, concerte educative, din care aproape 1200 dedicate educației muzicale a copiilor și tineretului, în cadrul unor stagiuni speciale, au fost susținute în municipiul Ploiești, în principalele centre muncitorești și stațiuni balneo-climaterice, pe mari platforme industriale sau în unități agricole, în diferite orașe din țară sau de peste hotare.

Numărul pieselor din creația muzicală românească și universală, clasică și contemporană care au fost înscrise pe afișele celor 30 de stagiuni, depășește respectabila cifră de 1400, iar cel al auditorilor se apropie de un milion, la care se adaugă cîteva sute de mii la concerte susținute în afara țării.

Aria activității de educație muzicală s-a diversificat continuu, în raport cu cerințele muzicale ale publicului, promovîndu-se noi modalități și forme : cicluri de concerte educative pe grupuri cît mai omogene de elevi, concerte-dezbatere, tribune ale tinerilor interpreți — unele în colaborare cu Televiziunea română, Gala tinerilor dirijori (3 ediții), Gala tinerilor concertiști (2 ediții) seri de muzică și poezie cu aportul unor cadre artistice de certă valoare, întîlniri cu membrii Uniunii compozitorilor, invitarea unor compozitori pentru a prezenta lucrările în primă audiție absolută etc.

Sub bagheta dirijorilor permanenți ai orchestrei, Horia Andreescu și Cristian Brâncuși, și a unor renumiți șefi de orchestră din țară și străinătate, au fost imprimate pentru emisiunile radio și televiziune peste 1000 minute de muzică românească și străină, la care se adaugă circa 30 de discuri realizate în țară și în Italia.

În ultimii 17 ani, ca urmare a noilor condiții create dezvoltării culturii și artei în țara noastră de către conducerea partidului și statului, orchestra simfonică din Ploiești a contribuit efectiv la promovarea și afirmarea artei muzicale românești în circuitul mondial de valori artistice. De un real prestigiu s-au bucurat turneele întreprinse — aproape anual — în țări de puternică tradiție muzicală : R. S. Cehoslovacia, Italia, R. F. Germania, Berlinul Occidental, Belgia, Olanda, Luxemburg, Canada, R. P. Bulgaria etc. Acestora li se adaugă cu deosebit succes deplasările sistematice realizate anual, în numeroase țări europene, din Asia și America de către dirijorii și soliștii permanenți ai orchestrei : Horia Andreescu — laureat al Festivalului național „Cîntarea României" și al Concursurilor internaționale de dirijat de la Copenhaga și Geneva, distins cu premiile criticii din R.D.G. și al A.T.M. : Cristian Brâncuși — muzician în plină afirmare, pianista Ilinca Dumitrescu — „un excepțional talent" (Valentin Gheorghiu) și violonista Liliana Ciulei-Atanasiu, laureată a concursurilor internaționale „Niccolo Paganini" (1976), „Tibor Varga", „Michelangelo Abbado", „Wieniawski", „Curci" (1981).

Un fapt pozitiv îl constituie apariția pe podiumul de concerte al orchestrei sau pe alte scene din țară

și străinătate a unor valoroși instrumentiști, care, programați ca soliști, au satisfăcut exigențele publicului, confirmînd astfel virtuțile școlii românești de interpretare. Exemplu : pianistul Doru Ștefan-Pop, laureat al Concursului internațional „Tibor Varga", 1981, și al Festivalului național „Cîntarea României", flautistul Florin Oatu, laureat al Festivalului național „Cîntarea României", violoncelistul Dumitru Moțatu, baritonul Vasile Micu (1965—1976), harpista Maria-Leda Papp, laureată a Festivalului național „Cîntarea României", violonistul Mihai Vuluță, oboistul Silviu Alexandrescu ș.a.

Școala românească de compoziție și-a aflat în colectivul orchestrei simfonice ploieștene un fidel și talentat interpret. Peste 400 de piese au răsunat aici, din creația muzicienilor români de toate vîrstele dintre care cea mai mare parte în primă audiție.

Angajată pregnant în complexul ansamblu al schimburilor culturale internaționale, la pupitrul orchestrei au evoluat 130 șefi de orchestră din peste 20 de țări ale lumii, iar pe podiumul de concerte și-au dat concursul aproape 400 de soliști instrumentiști și lirici din 30 de țări de pe toate continentele. Iată cîteva nume dintre cele mai cunoscute pe plan național și internațional : Ion Voicu, Petre Ștefănescu-Goangă, Arta Florescu, Zenaida Pally, Nicolae Herlea, Elena Cernei, Ion Dacian, Valentin Gheorghiu, Ludovic Spiess, Ștefan Gheorghiu, Emilia Petrescu, Ștefan Ruha, Dan Iordăchescu, David Ohanesian, Aurelian Octav Popa, Valentin Teodorian, Magda Ianculescu ș.a. De peste hotare, scena de concert a Filarmonicii a fost onorată de numeroși oaspeți printre care mari personalități ale artei interpretative mondiale : pianiștii Monique Haas, Aldo Ciccolini și Li-Mingqiang, violoniștii Mariana Iașvili și Pavel Kogan, violonceliștii Daniel Șafran și Alexandr Rudin etc.

Pe aceeași scenă de-a lungul timpului strălucite formații instrumentale și remarcabile ansambluri camerale apreciate unanim în lume : Corul de cameră „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, dirijor artistul emerit Marin Constantin, orchestra de cameră „București" dirijată de artistul poporului Ion Voicu, orchestra simfonică „Gewandhaus" din Leipzig, cvartetul „Smetana" din Praga ș.a.

Apreciind contribuția deosebită adusă de orchestra simfonică din Ploiești la opera de educație muzicală a publicului și la ampla acțiune de promovare a muzicii românești, președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste și Comitetul de cultură și educație socialistă Prahova au conferit acestei instituții muzicale Diploma de onoare iar Comitetul municipal de partid i-a acordat titlul de „Colectiv de onoare".

Diploma de onoare a C.J.C.E.S. Prahova a fost atribuită și dr. ing. N. C. Debie, fondatorul orchestrei. În același timp, Consiliul Culturii și Educației Socialiste a conferit tuturor membrilor orchestrei simfonice — inclusiv celor fondatori, distincția „Evidențiat în munca culturală de masă".

Laurii ce strălucesc acum pe firmamentul orchestrei simfonice ploieștene, mobilizează și însuflețesc tot mai mult pe componeții săi.

Sub semnul marilor înfăptuiri socialiste în care întreaga țară trăiește și muncește, colectivul orchestrei noastre simfonice acționează cu devotament și pasiune pentru a amplifica nobila sa activitate, sporindu-și astfel contribuția la opera de formare și dezvoltare a conștiinței noi, socialiste a maselor, la înfrumusețarea vieții omului contemporan.

AL. I. BĂDULESCU

Filatelie muzicală

De aproape un deceniu, la Lugoj se desfășoară, fără o anume periodicitate Festivalul coral interjudețean „Ion Vidu" care antrenează forțe artistice interpretative de pe tot cuprinsul patriei. Primele cinci ediții au constituit tot atîtea trepte ascendente în mișcarea corală de amatori, solicitîndu-i deopotrivă pe coriști, dirijori, compozitori (membrii juriilor) și pe lugojeni, excelenți organizatori și iubitori ai literaturii muzicale corale.

Cu prilejul ediției a VI-a (11—12 dec. 1982), Comitetul județean pentru Cultură și Educație Socialistă a județului Timiș laolaltă cu Filiala Timiș a Asociației Filateliștilor din România și conducerea orașului Lugoj au tipărit un plic care vine să completeze seria „filatelie muzicală" prezentată în paginile Revistei Muzica sub semnătura lui Titus Moisescu.

Pe jumătatea din stînga a plicului este înscris, într-un chenar (57×81 mm.) următorul text : „Festivalul coral «ION VIDU», A[sociația] F[ilateliștilor] [din] R[omânia] FILIALA TIMIȘ". Acestuia i se superpune un fragment din partitura corală „GRÎNELE VARA SE COC..." [de] I[ON] VIDU, pentru trei voci egale (42×62 mm.) însoțit de : o liră ; localitatea („LUGOJ") și data ("12. 12 [,] 1982") zilei celei de a doua a desfășurării concursului, toate într-o culoare maron deschis.

La mijloc, sus, într-un sigiliu de formă dreptunghiulară (50×18 mm) apare o liră în dreapta căreia stă scris textul „festivalul coral ION VIDU".

Sus, în colțul din dreapta, o marcă obliterată, avînd valoarea de 0.55 lei, reprezintă într-o plăcută policromie stema județului Timiș.

Al doilea plic înfățișează privitorului : în stînga, încadrat pe lățime și înălțime de o friză decorativă în ornamente populare geometrice, textul : „125 ani [,] corul din CHIZĂTĂU" sub care apare simbolic un grup coral, iar mai jos anii extremi de activitate : „1857 [-] 1982". Chenarul (63×81 mm.) în cerneală

tipografică de culoare albastră se încheie cu mențiunea : „A[sociația] F[ilateliștilor] [din] R[omânia], FILIALA TIMIȘ".

Sus, la mijloc într-o ștampilă de formă dreptunghiulară 17×45 mm.) în cerneală tipografică de culoare neagră scrie : „125 ani" și dedesubt : „corul țărănesc din CHIZĂTĂU".

În colțul din dreapta, sus, aceeași marcă poștală obliterată cu ștampila rotundă pe care se poate citi : „CHIZĂTĂU" [,] 11.12.1982 [,] TIMIȘ".

Dumitru JOMPAN

Concert gălățean

Teatrul liric „Leonard" din Galați este de cîteva luni gazda permanentă a unui eveniment artistic deosebit, datorat inițiativei salutare a unuia dintre animatorii vieții muzicale gălățene, secretarul muzical al teatrului, Irinel Papadopol. Ne referim la ciclul de concerte lecție intitulat „Calendarul muzical" început în octombrie '82, ce-și propune ca, lunar, să traverseze evenimentele importante, să consemneze momentele semnificative ale vieții și creației compozitorilor a căror comemorare o aniversăm în luna respectivă. De altfel, Irinel Papadopol nu se află la prima încercare de acest fel : între anii 1976—1977 iubitorii artei sunetelor au putut fi martorii unui alt tip de concert lecție care aborda întreaga istorie a muzicii pe genuri muzicale, iar un altul, desfășurat tot pe o perioadă de un an (1977—1978) își propunea dezlegarea tainelor muzicii din perspectiva paralelei ei cu literatura.

Concertul la care am participat în prima lună a acestui an și-a ales spre a fi cunoscute trei dintre cele mai reprezentative personalități din muzica românească și universală : Ioan Chirescu, Mozart și Schubert. Prezentarea făcută acestor mari muzicieni a surprins latura esențială a creației, dependentă de momentele semnificative petrecute în viața lor. Și ceea ce este important de remarcat este faptul că toate aceste date transmise au fost îmbrăcate într-o haină accesibilă și atractioasă pentru publicul format într-o covîrșitoare majoritate din copii și elevi. Evocarea Ioan D. Chirescu cu care s-a deschis concertul-lecție a avut spre exemplificare două lucrări din creația corală a compozitorului : *Țară, strămoșească glie* și *Mama*, amîndouă interpretate de corul Școlii generale nr. 13 condus de profesoara Aurelia Ioan.

Comentariile ce au urmat în legătură cu ceilalți doi mari compozitori puși în discuție au surprins în paralel, mergînd pe ideea oglindirii personalității lor din perspectiva unor similitudini a destinelor vieții și creației, momentele esențiale ce au marcat salturi uriașe pentru arta sonoră. Din creația de muzică de cameră a lui Mozart am ascultat partea I-a și a II-a din *Sonata pentru vioară și pian în re minor* ce a avut-o ca solistă pe Valentina Leonte care a dovedit pasiune pentru muzică și certitudinea unor apariții viitoare reușite, acompaniată la pian de Carmen Cristea, care a interpretat apoi partea a III-a din *Sonata pentru pian în do major nr. 7 K.V.309* cu grație și naturalețe, calități ce au pus în valoare frumusețea și strălucirea stilului mozartian. N-a lipsit din programul de concert nici binecunoscuta *Mica Serenadă* a lui Mozart, pe a cărei muzică (e vorba numai de Allegro și Final) grupul de balet și cîțiva din soliștii teatrului gălățean ne-au oferit o inspirată versiune coregrafică.

Orchestra Teatrului, condusă de dirijorul Uri Schmidt, a acompaniat în continuare momente din *Nunta lui Figaro : duetul Suzana — Figaro, aria lui Cherubino, aria lui Figaro* și *aria contesei*, care au fost interpretate respectiv de Georgeta Popa-Pinghireac, Emil Pinghireac, Lucia Cicoară-Drăgan și Zina Enișor-Olteanu, toți reușind să contureze atractiv individualitatea personajului întruchipat.

Din creația de muzică de cameră a lui Schubert am ascultat *Sonata în re major pentru vioară și pian.* Interpretarea oferită de violonistul Mihai Dumitrescu, acompaniat de Carmen Cristea, a dovedit posibilități reale de tehnică instrumentală, sonorități calde, generoase, deși puțin reținute, calități care au asigurat sensibilitatea execuției. A urmat apoi, din creația de lieduri a lui Schubert, *Abend emphindung* și *Fata și moartea* cîntate de mezzosoprana Lucia Cicoară-Drăgan cu disponibilitate vocală, în special în registrul mediu, iar în interpretarea tenorului Ioan Suciu, la care am distins cîteva calități deosebite, am audiat liedurile *Vis de primăvară* și *Dorință de primăvară.*

Programul de concert a avut înscris în finalul său prima parte din *Simfonia a VIII-a „Neterminata"* a lui Schubert interpretată de orchestra Teatrului sub bagheta dirijorului Uri Schmidt într-o manieră sobră, echilibrată, avînd cu această ultimă lucrare audiată imaginea globală a unei manifestări artistice caracterizată deopotrivă prin varietatea programului și calitatea execuțiilor.

Monica IONIȚĂ

Cronica discului
Recital Adrian Tomescu

Casa de discuri Electrecord a editat recent un recital al pianistului Adrian Tomescu cuprinzînd lucrări de Myriam Marbe, Liviu Dandara, Costin Ca-

zaban, Fred Popovici și Valentin Petculescu.

Un disc de înaltă ținută, care probează seriozitatea preocupărilor unui tînăr pianist îndreptate spre lărgirea și adîncirea permanentă a repertoriului contemporan și, mai ales, românesc.

Adrian Tomescu are deja în palmares un impresionant număr de prime audiții — pentru pian, camerale și de concert — de muzică românească. Este inițiatorul ciclului „Panoramic XX" sub genericul căruia a prezentat publicului de melomani piese contemporane reprezentative din literatura universală. S-a manifestat pe multiple planuri ca un artist complex, un distins muzician cu o neobișnuită capacitate de asimilare a unui inedit repertoriu și nu numai : întreaga literatură muzicală — tradițională și contemporană — i-a oferit subiecte de desăvîrșire interpretativă și asta încă din anii de studenție.

Discul citat vine să încununeze o activitate exemplară. În piesa pentru pian și clavecin *„La parabole du grenier"* de Myriam Marbe tînărul interpret reliefează cu sensibilitate și muzicalitate „obsesiile" — timbrale, armonice, claviaturistice — ale partiturii realizînd o construcție poetică miraculoasă. *Quadriforium II* de Liviu Dandara apare în îngemănarea cu banda magnetică un periplu captivant printre sunet și zgomot după ciudate trasee (întîmplătoare ?). *Naturalia* de Costin Cazaban prin nenumărate supra-înregistrări cu sine (de la claviaturi la jucării mecanice) ne încîntă în deplina sa luxurianță (cu sau fără citate de epocă). În *Concentric* de Fred Popovici ne demonstrează cum muzica se naște din crîmpee structurîndu-se treptat într-un mod de sorginte populară și apoi se dispersează după aceleași legi de compoziție. Și, în final, cele *Trei ipostaze ale mării* de Valentin Petculescu ne evocă nostalgia timpurilor revolute ale unui Debussy aproape uitat, de rară finețe...

Un disc remarcabil, piesă rară în colecția oricărui discofil priceput.

N. B.

Succes românesc în Spania

Sînt fericit că, succesului cu totul deosebit de care s-a bucurat spectacolul „Nocturn Stravinski" în țară încă de la premieră, i s-a adăugat acum cel din Spania. Sînt fericit cu atît mai mult cu cît noi, interpreții și realizatorii ne-am atașat mult de această încercare înedită, soliștii de la Operă făcînd instantaneu joncțiunea cu grupul de artiști-marionetiști și cu regizoarea Irina Niculescu creindu-se astfel o reală comuniune profesională și afectivă. Cred de altfel că de pe scenă răzbate în sală acest sentiment !! Și iată că aprecierilor elogioase și profesioniste din presa noastră li s-au adăugat acum cele din presa spaniolă.

„Levante" (Valencia) 23.XII.1982 :

„Pentru publicul care a ovaționat ultima reprezentație a acestei *Săptămîni culturale*, spectacolul a constituit o experiență vizuală unică, plină de încîntare și de imaginație creatoare. Regia Irinei Niculescu este o inteligentă adaptare la tehnicile marionetei și semnifică o dificilă probă de sintetizare a povestirii realizată într-o duplicitate extrem de interesantă. Soluția este perfectă și meritorie pentru dificultățile tehnice pe care le rezolvă într-o expresie unică. Pe de altă parte trebuie să scoatem în relief măiestria cu care sînt realizate păpușile și îndemînarea cu care sînt conduse... Tenorii Cristian Mihăilescu și Vladimir Deveselu, bașii Constantin Gabor și Pompei Hărășteanu alături de doi actori în rolul vulpii, sugerează în mod unic prin expresia corporală fabula. *Capacitatea vocală splendidă și virtuozitatea celor patru cîntăreți s-au materializat într-un stil concentrat, de înaltă calitate și originalitate. Petruşka* și *Vulpea constituie un act de prestigiu pentru trupa Țăndărică dar și pentru afișul nostru".*

În toate orașele unde am fost prezenți, spectacolele noastre au suscitat un interes deosebit, fie că a fost vorba de vechi centre culturale ca Madrid, Valencia, Sevilla, fie că ne-am întîlnit cu un public în plină formare la Elche, Alcoy, Pilas, Murcia, etc.

Ca invitați de onoare ai celei de a II-a ediții a „Festivalului de Marionete" de la Sevilla, festival ce a reunit artiști din Franța, Argentina, Polonia, Ecuador, Spania, etc. ni s-a rezervat cinstea de a susține spectacolul de gală la care au participat personalități proeminente ale vieții cultural-politice, oameni de artă, ziariști, un public numeros și extrem de exigent. Reacția sa a fost spontană, cu aplauze la scenă deschisă și cu ovații de final în timp ce reacția presei vă stă la dispoziție.

„El Correo de Andalucia" — 28.XII.1982 — sub titlul *„Românii, aceşti aşi ai marionetei"* — citim : „Compania română, cu o scenografie sobră, cu o costumație funcțională, sub regia tinerei Irina Niculescu și-a prezentat realizarea la un înalt nivel calitativ. În prima lucrare, *Petruşka*, a atras atenția dizinvoltura cu care se mișcau marionetele și marionetiștii, dezinvoltură ce a reușit să emoționeze nu o dată publicul din sală. În *Vulpea*, reprezentația a început cu o simpatică prezentare în spaniolă susținută de cei patru soliști. După acest moment *cvartetul a băgat pur și simplu publicul în buzunar, judecînd după hohotele de rîs ale spectatorilor.* Actorii cîntăreți s-au mișcat cu dezinvoltură absolută în scenă, stîrnind publicului simpatie prin vocile lor frumoase și o excelentă interpretare. *Este credem pentru prima oară în lume, cînd cîntăreții de operă colaborează cu un montaj pentru păpuși."*

„A.B.C. Sevilla" — marți 28 dec. 1982 :

„Remarcabilul spectacol pentru adulți prezentat de grupul românesc *„Țăndărică"* este compus din două lucrări de Stravinski montate cu ocazia recentului centenar al compozitorului. Prima parte a fost ocupată de baletul *Petruşka* realizat cu pantomimă, fantoșe și marionete pe fire într-o ingenioasă combinație. Nemuritoarea partitură a căpătat o expresie plastică adecvată și surprinzătoare în care s-a preferat sugerarea în locul unei narațiuni directe și liniare. În a doua parte s-a oferit opera comică într-un act *Vulpea în care cei patru cîntăreți-soliști au dat o lecție de adaptare la muzica înregistrată pe bandă și au subliniat cu cea mai fină expresie gestuală tonul burlesc al piesei delicioasă în desfășurarea ei și riguroasă în interpretare. Pentru amîndouă operele publicul și-a manifestat din plin adeziunea prin multe și călduroase ovații, pe deplin*

meritate. În spectacolul pentru copii, grupul a oferit *Punguța cu doi bani,* încîntătoare pentru cei mici care s-au bucurat împreună cu păpușile, *excelent mînuite de acești artiști model pe care am avut ocazia excepțională să-i admirăm.*"

Aceleași cuvinte elogioase adresate atît formației Țăndărică, socotită pe drept cuvînt una din cele mai mari companii teatrale de marionete din lume, cît și la adresa noastră, a soliștilor, dar și a Operei Române din București au putut fi întîlnite în multe alte ziare și reviste spaniole din diferite orașe. Cu o atenție deosebită a fost mereu înconjurată aici directoarea teatrului, Margareta Niculescu, unanim socotită o personalitate importantă a vieții cultural-artistice mondiale, de 34 de ani conducătoarea teatrului căruia practic i-a dat viață. În anul centenarului Stravinski muzicienii, ca de altfel toți oamenii de cultură pe care i-am întîlnit, au apreciat măgulitor inițiativa românilor de a prezenta acest diptic într-o viziune nouă, socotită de mulți unică în lume, aceea de a alătura în același spectacol de operă păpușile cu cîntăreții. *A fost cred un nobil mesaj lansat de aici din România, mesajul unei culturi puternice și originale la concertul de omagiere al unui mare compozitor ce ne aparține tuturor.*

Cristian MIHĂILESCU

Recenzii

Tratat de cînt și dirijat coral de Dumitru D. Botez

Este unanim recunoscut faptul că printre slujitorii cei mai de seamă ai artei corale românești se numără — la loc de cinste — maestrul DUMITRU D. BOTEZ, dirijor și compozitor de prestigiu, cu admirabile virtuți de mare artist și remarcabil pedagog. Strălucita sa carieră de adevărat maestru, se împletește în mod organic cu evoluția muzicii corale și a artei dirijorale românești din a doua jumătate a veacului nostru, fapt ce constituie o contribuție de excepție la promovarea ei.

Aflat în fruntea corului radiodifuziunii române și apoi a corului Filarmonicii „George Enescu" din București decenii la rînd, se mai pătrează și azi ecoul unor adevărate evenimente cultural-artistice, cînd sub bagheta maestrului Dumitru D. Botez au răsunat în sala Ateneului român, în concerte corale a cappella și vocal-simfonice, marile capodopere ale ale muzicii corale românești și universale aparținînd unor compozitori ca : I. Vidu, Gh. Cucu, C. Baciu, P. Constantinescu, Al. Pașcanu, R. Paladi și mulți alții, alături de mari personalități creatoare cum sînt : Bartók, Kodaly, Taneev, Brahms, Bruckner etc. ; clasicii vienezi — Haydn, Mozart, Beethoven ; Bach și Händel, cît și întreaga pleiadă de compozitori preclasici în frunte cu Palestrina și și Monteverdi.

Considerate — atît de specialiști cît și de marele public — drept manifestări artistice de referință pentru arta corală românească contemporană, se cuvine a menționa faptul că exemplul de mare artist care definește personalitatea dirijorală și interpretativă a maestrului D. D. Botez, s-a reprodus — în modul cel mai fericit — în formarea și cultivarea unor discipoli de seamă cu care se mîndrește azi arta corală românească, și aceasta grație strădaniilor sale în calitatea de profesor universitar de dirijat cor la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, timp de aproape 30 de ani. Se spune, pe drept cuvînt, că D. D. Botez este un mare deschizător de drumuri în arta corală românească și întemeietor al școlii moderne de cînt și dirijat, adevăr de necontestat dacă ținem seama și de faptul că stilul și concepția sa dirijorală s-au impus cu putere atît în rîndul specialiștilor — foști sau nu studenți ai săi la conservator — cît și a dirijorilor amatori cu care a venit în contact cu diverse prilejuri, majoritatea asimilînd modul academic, de mare finețe, claritate, eficiență și expresivitate ce definește arta și măiestria sa dirijorală.

Ca pedagog și om de o vastă cultură generală și muzicală, maestrul D. D. Botez nu și-a uitat nici o clipă făgăduiala dată atîtor promoții de dirijori pe care i-a îndrumat și format, de a le „scrie o carte", o carte mare — spuneam noi —, o carte de căpătîi chiar pentru tînărul și mai puțin tînărul dirijor de cor, un adevărat tratat de artă corală și dirijorală prin care autorul — fără a ne suprinde — pune la îndemîna tuturor truditorilor acestei nobile arte un material științific de înalt nivel profesional. Rod al unei îndelungate cercetări și preocupări, Tratatul de cînt și dirijat coral elaborat de admirabilul nostru maestru, vine să completeze o sferă în care puțini au fost cei ce s-au încumetat să contribuie prin cercetările lor la clarificarea — cu ajutorul unor argumente științifice scrise — a domeniului atît de mobil și de actual care este arta corală și dirijorală, devenită azi fenomen cultural de masă în marele festival național „Cîntarea României".

Înțelegînd în profunzime valoarea și rostul acestei lucrări pentru învățămîntul muzical superior și pentru arta corală românească, ne asociem întrutotul la afirmațiile maestrului Alexandru Pașcanu care, prefațînd acest tratat, spune că el reprezintă „experiența de o viață decurgînd din strălucita carieră a dirijorului și pedagogului D. D. Botez, așternută și statornicită în pagini, pentru a fi dăruită reazim în ascensiunea altor generații de muzicieni și dirijori, piatră de temelie întru înălțarea cîntării corale în țara noastră".

De asemenea, merită a se sublinia faptul că redactarea lucrării în cauză face dovada preocupărilor unor importante organisme de stat pentru perfecționarea artei corale și dirijorale, după cum se poate constata chiar din „cuvîntul autorului" în care se spune : „La apariția primului volum sînt dator a mulțumi Consiliului Culturii și Educației Socialiste precum și Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice pentru încrederea ce mi-au acordat-o,

și mai ales pentru răbdarea de a fi așteptat terminarea lucrării". La acestea mai adăugăm noi bune aprecieri și merite demne de laudă celui care a avut frumoasa misiune de a redacta acest tratat într-o formă care-i face cinste și anume, profesorului și dirijorului Gheorghe C. Ionescu.

Conceput și elaborat ca un prim volum din cele două, cît va cuprinde acest amplu tratat, structurat în șapte părți, astfel grupate : părțile I și a II-a în primul volum, purtînd titlul — *Materialul sonor și organizarea lui* și *Formarea sonorității corale*, ca în următorul volum, aflat în lucru, să apară restul părților intitulate : *Dirijorul, Tehnica dirijorală, Interpretarea operelor corale, Despre repertoriu și programe* și *Despre repetiții și concerte.*

Analizînd acest prim volum al lucrării, remarcăm rigoarea omului de știință care pornește de la o temeinică documentare și cercetare a fenomenului muzical sub diferitele lui ipostaze de manifestare, insistînd mai ales asupra spațiului teoretic, metodologic și practic ce vizează activitatea cîntului colectiv și a artei dirijorale, domenii în care autorul expune, convingător, puncte de vedere originale și de o competență indiscutabilă. Modul subtil și elevat, sprijinit pe un admirabil simț de analiză și sinteză, face ca întreaga expunere a conținutului acestui tratat să constituie baza unei lecturi deosebit de interesante și de atrăgătoare chiar pentru un nespecialist în materie. Pentru cei care cunosc însă acest domeniu și activează ca dirijori, fie amatori sau profesioniști, lucrarea maestrului D. D. Botez poate constitui o veritabilă oglindă de cristal în care pot cu mare ușurință să-și vadă — în plan profesional — atît calitățile, dar mai ales lipsurile, concepția bună sau greșită în practicarea artei corale și dirijorale.

Partea I a lucrării intitulată *Materialul sonor și organizarea lui* tratează o vastă problematică de ordin teoretic, cu implicații de fond în sfera practicii corale și a metodologiei dirijorale. Cele patru capitole care alcătuiesc această parte, se înlănțuie astfel : *Vocile omenești,* ca un prim capitol, sînt privite și analizate prin prisma celor mai recente studii și cercetări ale medicinei moderne și a înaltelor exigențe impuse de performanțele și nivelul ridicat al artei vocale și corale pe plan mondial. Este deosebit de interesant a observa cum autorul nu tratează limitat și îngust evantaiul categoriilor de voci, ci pune în evidență toată gama utilizată în practica artistică, de la vocile începătoare ale corurilor de amatori, la cele ale formațiilor profesioniste cu performanțe solistice de mare răspundere pe planul interpretării muzicale. Și aceasta pentru că dirijorul poartă toată răspunderea unei bune alegeri cît și a cultivării vocilor, atît pentru cor cît și pentru rolurile solistice cerute de literatura vocală.

În cel de al doilea capitol, intitulat *Selecționarea vocilor,* sînt explicate în detaliu criteriile generale de selecționare, cu toată gama de procedee și soluții, accentul principal fiind pus pe criteriile artistice care trebuie să primeze în decizia dirijorului de a opta pentru o reușită alegere a celor mai calitative glasuri destinate corului. Autorul se oprește cu grijă și analizează cu larg discernămînt probleme specifice de selecționare a vocilor pentru corurile de copii, în etapele decisive ale vîrstei în care se manifestă glasurile cristaline ale școlarilor din ciclul gimnazial, ocupîndu-se apoi de alegerea și promovarea vocilor pentru corurile profesioniste și de amatori, acțiune de durată pentru care propune soluții practice de mare eficiență, care scot în relief vasta sa experiență și cunoașterea în amănunt a tuturor aspectelor psihologice și de fiziologie vocală, alături de cele de ordin pedagogic și metodic. În încheierea acestui capitol, maestrul Botez precizează : „Dirijorul va trebui să se îngrijească și de elemente solistice, pentru diferitele nevoi ale repertoriului. Dacă nu va găsi, va trebui să le formeze", se înțelege, din rîndurile coriștilor, și aceasta cu mult tract și răbdare.

Următorul capitol se intitulează *Corul* și cuprinde toate categoriile de coruri cu variantele lor ca tip de formație, de la corul de copii de vîrstă mică și pînă la marile ansambluri corale mixte, la corul dublu și triplu, cu sau fără acompaniament etc. Deosebit de importante sînt precizările cu privire la componența sau raportul numeric al vocilor pentru diferite tipuri de coruri, în vederea unui cît mai bun echilibru sonor și a unei optime omogenizări de ansamblu. În acest sens, autorul pune la îndemîna celor interesați o seamă de variante numerice care vin în sprijinul unei cît mai sigure omogenizări și, totodată, semnalează faptul că : „Echilibrul dintre grupe urmează a fi stabilit de dirijor, chiar dacă va fi nevoie să micșoreze sau să mărească numărul de coriști arătat aici sau în alte cărți", concluzionînd că „în general ne vom orienta după grupa cea mai mică și în raport de ea vom determina mărimea celorlalte și a întregului cor".

Folosind ca bază de investigare o seamă de exemple muzicale de variate structuri compoziționale, de la corul pe trei voci egale, la partitura ce utilizează la maximum divizarea vocilor, obținîndu-se astfel un evantai de 10—12, sau chiar mai multe subcompartimente corale. (S. I. Taneev, R. Paladi, O. Messiaen etc.), dirijorul D. D. Botez semnalează cadrul organizatoric, tehnic și artistic prin care se pot valorifica eficient și expresiv acele opere muzicale în care compozitorul comunică cu publicul prin intermediul unui mare număr de voci, pe care un dirijor trebuie să le stăpînească cu deplină siguranță și autoritate profesională. Toate soluțiile și recomandările maestruiui au darul de a fi simple și de largă aplicabilitate practică în cele mai diverse situații.

În partea finală a prezentului capitol sînt analizate — prin prisma performanțelor artistice — formațiile de tipul „corurilor de mase", alcătuite dintr-un număr impresionant de executanți, (sute și chiar mii), a corurilor „populare" și a celor „academice", a „ansamblurilor de cîntece și dansuri", a „corurilor ostășești" și „de cameră" precum și a „grupurilor vocale", ilustrînd prin activitatea acestora potențialul expresiv de care dispune arta noastră corală în peisajul cultural și artistic al zilelor noastre. De asemenea, merită a fi subliniată bogata ilustrare a acestui capitol și cu un mare număr de fotografii reprezentînd prestigioase ansambluri corale de amatori din diverse zone geografice ale țării, care s-au remarcat în răsunătoare concursuri și festivaluri de interpretare și care prin calitatea lor artistică — alături de ținuta

scenică impresionantă — pot servi drept exemplu altora aflate pe drumul împlinirilor profesionale în etapele următoare ale „Cîntării României".

Capitolul IV cu care se încheie prima parte a lucrării analizează *Instalarea corului în dispozitivul de lucru,* deci amplasamentul, văzut în evoluția lui istorică, scenică, funcțională și concertistică, respectiv, stereofonică și cvadrofonică. Acordînd importanța cuvenită rolului pe care îl are alegerea unui amplasament coral optim în repetiții și concerte, autorul pune la îndemîna dirijorilor o mulțime de variante practicate în decursul timpului în toată lumea, în funcție de numeroși factori obiectivi și subiectivi, de preferințe scenice de regie precum și de natură acustică sau artistică. Astfel, pot fi urmărite tot felul de amplasamente speciale ale vocilor și ale corului de diverse tipuri în situații multiple : corul în concertele *a cappella,* în cele vocal-simfonice și camerale, pe diverse scene în aer liber, în studiourile de radio și de televiziune, cu sau fără practicabile, cu sau fără acompaniament instrumental, în poziție statică sau cu o anumită mișcare scenică, fără a neglija intrarea și ieșirea din scenă a corului, a soliștilor și a dirijorului, care își au importanța lor în reușita sau mai puțin reușita manifestărilor corale.

Ceea ce afirmă maestrul D. D. Botez în finalul acestui capitol, cu privire la așezarea corului în spațiul de activitate colectivă, reprezintă un adevăr de netăgăduit și anume : „Ce trebuie să se știe însă e că amplasamentul și modul de amplasare, cu tot rolul foarte important ce-l au în activitatea noastră, nu ele rezolvă problemele de sonoritate, intonație, echilibru, dinamică și celelalte. Amplasamentul, foarte necesar, amplasarea, indispensabilă, ajută doar la reliefarea calităților corului, la mai buna și mai frumoasa lui prezentare, dar nu pot corecta defectele pe care dirijorul însuși nu le-a corectat la timp. Amplasamentul și amplasarea pot fi bune sau rele, și dacă sînt rele pot fi și trebuie corectate. Realizările artistice stau însă numai în mîna dirijorului și țin de talentul, priceperea și măiestria lui".

Partea a doua a tratatului, intitulată *Formarea sonorității corale,* se desfășoară în cinci mari capitole în care sînt analizați numeroși parametri de tehnică vocală și corală care condiționează procesul fonației și al actului de interpretare. Ele poartă următoarele titluri : *Cultivarea vocii umane, Acordajul corului, Dicțiunea, Echilibrul sonor* și *Elasticitatea corului.*

Analizate pe rînd, oprindu-ne pentru început la primul capitol — *Cultivarea vocii umane,* remarcăm grija autorului în a explica — cu argumente științifice — mai întîi ce se înțelege, în mod obiectiv, prin noțiunea de „sonoritate" în ansamblu și „sonoritate corală" în particular, ca o condiție primordială pentru o bună interpretare colectivă și apoi, analizînd factorii implicați direct în condiționarea ei, cum sînt : *respirația și emisia vocală,* cu toate consecințele ce decurg — pozitiv sau negativ — din rezolvarea sau neglijarea acestei probleme.

Respirația artistică fiind un proces complex, autorul acestei lucrări îi acordă toată atenția, descriind pe larg întregul mecanism ce concură la realizarea ei în forma cea mai eficientă din punct de vedere fiziologic și expresiv, de la respirația claviculară, costală, abdominală la cea mixtă numită și *costo-diafragmală,* considerată de toți specialiștii ca fiind respirația *completă* sau *totală,* singura respirație care poate asigura în modul cel mai complet actul artistic al fonației vocale. Sînt deosebit de interesante observațiile grupate în paginile referitoare la *principiile călăuzitoare în respirația artistică* în general și la *respirația artistică în cîntul coral* în special. De asemenea, se dau prețioase îndrumări privind *gimnastica respiratorie* alături de deosebit de utile exerciții practice, cu elemente de durată controlabilă — în cinci faze de lucru — pe care dirijorii le pot realiza cu ușurință în munca lor de perfecționare la coriștii începători a tehnicii de respirație.

Emisia vocală fiind de mare însemnătate în arta corală este tratată corespunzător și în strînsă legătură cu *impostarea și propagarea sunetelor* vocale în medii și ambianță diferite.

Sînt binevenite în lucrare și precizările legate de unele noțiuni ce pentru mulți dirijori — mai ales din rîndul amatorilor — nu sînt întotdeauna suficient de clare ca de pildă : *pragurile* sau *golurile* vocale de emisie, *falsetul întărit, vocea mixtă, vocea de cap sau de piept ; atacul sau lovitura de glotă, vibrato vocal, țesătura vocii, vocalizele* și multe altele, pe care autorul le explică cu mare claritate.

Capitolul la care ne referim mai tratează în partea lui finală : *studiul vocilor de copii* și unele probleme de *igienă vocală* pe care le considerăm demne de tot interesul pentru profesorii de muzică din învățămîntul de cultură generală și nu numai pentru ei.

Următorul capitol tratează problema *acordajului corului* prin prisma relației sunetelor vocale în sistemul temperat și netemperat al practicii muzicale cu și fără acompaniament instrumental. Aici sînt analizate atent probleme ale acordajului temperat și netemperat, ale intonației și ale auzului muzical ; un amplu studiu al intervalelor pe structura gamei Do major, bazat pe numeroase și interesante exerciții de intonație care pot servi dirijorilor și ca veritabile exerciții de vocalize. Capitolul mai tratează problema intonației intervalelor mărite și micșorate, a pasajelor cromatice, a intervalelor compuse și a raportului intonațional față de un sunet fix, cu funcția de pedală. Și în acest caz, lucrarea oferă o bogată colecție de studii și exerciții vocale de intonație și acordaj întocmite de autor cu inspirație și aleasă competență, alături de prețioase și interesante recomandări care înlesnesc înțelegerea fenomenului cunoscut sub denumirea de *acordajul corului.*

Cel de al VII-lea capitol al tratatului și al III-lea din partea a doua este *Dicțiunea.* Tratată amplu și sprijinită pe un mare număr de exemple muzicale din creația corală românească și universală, această importantă problemă a artei corale își găsește veritabile răspunsuri în gîndirea și concepția autorului, puse la îndemîna celor interesați. Printre altele, în capitolul la care ne referim este analizat *studiul vocalelor, coloritul vocalelor ; studiul consoanelor* (explozive, constrictive, sonante, vibrante, a dublelor și triplelor consoane-diftongi, triftongi), precum și probleme de deschideri și închideri de cuvinte, de articulare vocală și de unitate a pronunției în tehnica de cînt colectiv.

Bogatul material al acestui capitol se justifică prin numeroase argumente fonetice şi expresive pe care autorul le sintetizează astfel, în finalul comentariului privind dicţiunea sau articulaţia : „Dicţiunea este un mare şi important capitol al activităţii noastre artistice, o acţiune conştientă, organizată, peste care nu avem dreptul să trecem cu indiferenţă. Căci e preferabil să se cînte într-o limbă străină, pe care nimeni nu o înţelege, decît să rămîi neînţeles în propria ta limbă".

În capitolul ce urmează, intitulat *Echilibrul sonor*, ne sînt expuse interesante şi deosebit de utile opinii în privinţa „echilibrului sonor în piesele de factură omofonă cît şi a celor de factură polifonică" avînd drept suport pagini corale celebre aparţinînd creaţiei muzicale româneşti şi universale care figurează ca exemple concrete în paginile acestui capitol, de la Musicescu şi Cucu, la Toduţă şi Grefiens şi continuînd cu Jannequin, Palestrina, Weber şi alţii, ale căror opere continuă să ridice noi şi noi probleme de tehnică şi interpretare, adesea insuficient rezolvate din punct de vedere artistic. Inspirata alegere a exemplelor muzicale înlesneşte înţelegerea temei în cauză şi pune în relief aspecte multiple în planul echilibrului sonor, datorate contextului muzical al repertoriului coral în care sînt concepute : două sau mai multe planuri sonore aflate în diferite raporturi de subordonare ; două sau mai multe linii : melodice — în cazul creaţiei corale contrapunctice — care se întrepătrund într-o perfectă ambianţă armonică, pe care dirijorul trebuie să le înţeleagă şi să le valorice expresiv. Cu alte cuvinte, este vorba de un raport de intensitate între vocile corale care trebuie să permită remarcarea de către ascultător a planurilor şi temelor mai importante, a frazelor şi liniilor melodice cu doza cea mai mare de mesaj artistic, favorizînd astfel o clară înţelegere a acestuia pe planul expresiei muzicale.

Formula de dialog, pe care adesea o au diferitele partide corale, a condus la apariţia ecoului ca formă de expresie, de care se ocupă în continuare acest capitol, spre a se încheia prin tratarea oarecum mai sumară a pieselor pentru soliști şi cor, dar excelent ilustrată prin lucrarea *Zlătarii* de George Simonis.

O contribuţie dintre cele mai originale — sub raport ştiinţific şi creator — se poate observa în ultimul capitol al tratatului scris de maestrul Dumitru D. Botez, care poartă titlul : *Elasticitatea corului*, unde simţul pedagogic şi de dirijor se împleteşte în mod strălucit cu harul de compozitor de seamă al artei noastre contemporane.

Ca şi în cazul precedentelor capitole, după o scurtă introducere în problemă, autorul investighează situaţiile numeroase la care corul — ca instrument colectiv şi organism viu — trebuie să facă faţă cu succes. Ne referim la unele creaţii de mare dificultate tehnică, atît din literatura corală clasică şi universală cît şi ale celei moderne mai ales, care nu pot fi realizate artistic decît de acele coruri şi acei dirijori care îşi pun cu seriozitate şi permanent problema autoperfecţionării lor profesionale în funcţie de exigenţele şi cerinţele limbajului muzical.

Venind în întîmpinarea acestora, capitolul final al cărţii oferă un cuprinzător studiu de tehnică vocală şi de metodică dirijorală, care se bazează pe succesiunea unui şir foarte interesant de 54 variaţiuni melodico-ritmice, de dinamică şi agogică, de dicţiune şi frazare, de respiraţie şi atac, de virtuozitate tehnică etc., care, parcurse integral cu partidele corale, duc în mod sigur la obţinerea unei elasticităţi de ansamblu care va înlesni abordarea cu mai mult curaj a unor lucrări mai dificile din repertoriul clasic şi contemporan.

Acestora, maestrul le mai alătură încă 16 exerciţii vocale pe game şi arpegii, cu filaje şi staccato, deosebit de utile şi necesare în acţiunea de mlădiere a corului, toate fiind experimentate cu succes de către autorul lucrării, după cum ni se relatează, pe diferite formaţii corale de profesionişti şi de amatori, acestea fiind explicate cu mare claritate în ultima pagină a acestui preţios volum.

Desigur, toate observaţiile noastre sînt departe de a fi subliniat îndeajuns valoarea ştiinţifică şi metodologică a acestui tratat, el trebuind a fi cercetat şi studiat în amănunt pentru a-i înţelege în profunzime conţinutul şi utilitatea pentru domeniul artei corale şi dirijorale, căreia i se adresează în primul rînd.

Considerată de specialişti un adevărat eveniment editorial, cartea maestrului D. D. Botez, prin nivelul ei ridicat din punct de vedere ştiinţific şi literar, cît şi prin minunatele destăinuiri şi preţioasele îndrumări, ni se înfăţişează ca un „mare stejar" a cărui sevă va curge multă vreme spre a adăpa şi hrăni vlăstarii mai tineri, desprinşi din el, sau crescuţi în apropierea lui, ale căror ramuri se dezvoltă cu putere şi încredere într-o mare şi unică coroană, mereu verde, ce se înalţă „În temeiul codrului", pentru a asigura astfel „oxigenul" necesar unui cît mai mare avînt al mişcării corale din ţara noastră.

Iovan MICLEA

Noutăţi Electrecord

Consemnăm printre apariţiile Electrecord ale ultimelor luni : discul ST-ECE 01977 conţine lucrări ale compozitorului Zeno Vancea, muzicianul care, de o vîrstă cu veacul, continuă aş-i pune amprenta unei personalităţi viguroase pe noi opusuri. Înregistrarea de faţă reuneşte momente diverse, situate la distanţă de mai mult de jumătate de veac. *Toccata pentru pian*, care datează din 1926, se numără printre lucrările de început care amintesc perioada de formare la şcoala vieneză, unde compozitorul şi-a desăvîrşit studiile. Imprimarea aparţine pianistului Ştefan Agoston. Un alt punct de referinţă în timp îl constituie cilul de lieduri *Cinci cîntece de toamnă* pe versuri de George Bacovia — Alean, Moină, În grădină, Melancolie, Pastel — care datează din 1947 şi îşi situează izvorul deopotrivă al structuralităţii şi domeniului de expresie în zona de spirit specific a folclorului românesc din care îşi extrage miezul autenticităţii, autoritatea adresării artistice, într-o subsumare a lor demersului poetic, care a avut ca rezultat un limbaj cu tentă expresionistă, în sensul dedicării sale efortului de revelare a pregnanţei, intensităţii versului. Soprana Emilia Petrescu este

acompaniată la pian de Nicolae Rădulescu. O altă etapă a creației compozitorului Zeno Vancea reprezentată pe acest disc, în mod firesc mai amplu, este cea a ultimilor ani, cu două opusuri : *Elegia* pentru orchestră de coarde a fost compusă în amintirea tînărului pianist Tudor Dumitrescu, iar apoi, în versiune camerală, a fost asimilată părții a treia a cvartetului de coarde nr. 7. Se afirmă aici o altă componentă a universului sonor, sufletesc al muzicianului, lirismul profund, pus desigur în legătură cu mobilul evocator, memorial al piesei și tot în acest sens și din aceeași determinare se motivează și prezența cromatismului ale cărui combinații pe orizontală caracterizează de fapt aspectul strict analitic „tehnologic" dacă vrem, al muzicii lui Zeno Vancea : polifonia și cromatica. Interpretarea aparține orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române, dirijor Radu Zvorișteanu.

Spicuirea cronologică printre momentele creatoare ale compozitorului Zeno Vancea se încheie cu *Cvartetul de coarde nr. 8*, partitură finalizată în anul 1980, probă a evoluției muzicianului în sintetizarea stilistică a limbajului său, un exemplu de conducere suverană a discursului sonor, sprijinit de altfel pe un cadru formal de sorginte tradițională, discurs a cărui personalizare artistică, al cărui conținut și mesaj atestă prezența unui meșteșug componistic ajuns la apogeu. Versiunea aparține cvartetului de coarde „Euphonia" din Tîrgu Mureș : Agoston Petru — vioara I, Gergely Ladislau — vioara a II-a, Toth Ludovic — violă, Kozma Petru — violoncel. Evocatoare grafica semnată de Mihu Vulcănescu, la obiect și sintetizantă prezentarea datorată compozitorului Horia Șurianu.

Ulpiu Vlad, muzician pe care la cei 38 de ani ai săi îl mai încadrăm poate încă în generația tînără, își demonstrează cu prisosință maturitatea componistică în lucrarea *Mozaic*, al cărui subtitlu puțin uzual, „ciclu cameral-vocal-simfonic", oferă de fapt măsura ingeniozității și originalității conceperii sale : este vorba despre o pluritate de aspecte, de prezentări ale aceleiași realități sonore fundamentale, „programul generator" — cum este denumită în remarcabila prezentare a compozitorului Corneliu Dan Georgescu. Încheiat în primăvara anului 1978, ciclul *Mozaic* reprezintă rodul a patru ani de eforturi creatoare și constituie din punctul constructiv de vedere o prezență aparte. Numărul interpreților poate varia într-un registru aproape nelimitat — de la solist și pînă la dimensiunea agregatului vocal-simfonic — putîndu-se stabili oriunde între aceste „limite", ceea ce pe deoparte îi conferă o accesibilitate de abordare totală de către orice ansamblu de componență vocal-instrumentală iar pe de altă parte finalizează tot atîtea versiuni diverse ale aceluiași material muzical, ceea ce stimulează creativitatea, cultivarea muzicalității interpreților. Dintre infinitele posibilități de combinare a microstructurii prenotate, indicate și a macrostructurii ca parametru improvizatoric, de contribuție personală a celor care o cîntă, pe discul ST-ECE 01980, se află incise *Peisaj de iarnă* (nouă interpreți) și *Cumpăna luminii* (14 interpreți), care beneficiază de concursul unui colectiv de artiști de înaltă clasă, precum Matei Corvin — piculină, Virgil Frîncu — flaut, Valeriu Bărbuceanu — clarinet, Mihai Tănăsilă — fagot, Ion Rațiu — corn, Iancu Văduva — trompetă, Marin Soare — trombon, Ion Ivan Roncea — harpă, Șerban Soreanu — pian, Mircea Opreanu și Octavian Rațiu — vioară, Mihai Sofonea — violă, Vasile Țugui — violoncel, Ștefan Tomasz — contrabas, Costin Petrescu — percuție, mezzo-soprana Steliana Calos, reuniți sub bagheta lui Dorel Pașcu. Foarte sugestivă și de mult bun gust grafica de Decebal Scriba a acestei apariții discografice, înscrisă sub antetul „RCM — Romanian Contemporary Music", marcă cu care sînt oferite de către Ilexim amatorilor de peste hotare.

Pe discul ST-ECE 01979 se află imprimate versiuni interpretative ale cîtorva partituri care reprezintă, considerăm, ilustrarea activității cu adevărat prodigioasă — chiar sub aspectul cantității dar, evident, nu numai — a unuia dintre exponenții de frunte din generația în ascensiune în prezent a școlii de creație muzicală românească : Sabin Pautza, care împlinește în 1983 patruzeci de ani. Reținem din panegiricul impresionant, semnat de compozitorul Doru Popovici, aprecierile excepționale ale maestrului Marin Constantin la a cărui clasă s-a distins în studiul dirijatului coral, alături de aprofundarea disciplinelor științei muzicale efectuată sub îndrumarea profesorului Franco Donatoni la Academia Musicale Chigiana din Siena. Dascăl la rîndul său, asistent, apoi lector la catedra de armonie a Conservatorului din Iași, este implicat în întreaga viață muzicală din acest oraș : dirijează corala „Animosi" — creația sa, care a repurtat succese artistice de răsunet în țară și în turnee în centre muzicale de tradiție de peste hotare — ca și „Ansamblul de cameră" al Conservatorului din Iași. Autor deopotrivă al unor semnificative contribuții teoretice, *compozitorul* Sabin Pautza definește exemplar mobilurile artistice și motivațiile structurale ale creațiilor sale, formulate astfel în privința lucrărilor înregistrate pe acest disc : „Audiția lucrării *Jocuri I*, pentru orchestră de coarde prilejuiește întîlnirea cu o suită de mici momente contrastante ce au la bază formule mai mult sau mai puțin autentice de joc popular, baladă, bocet, colind. Ideea de joc nu se referă la termenul de dans, ci la natura combinatorie a acestor elemente, la jocuri de combinație. Instrumentele sînt tratate ca voci omenești, depășind astfel condițiile unei orchestre de coarde pentru a obține sonorități de bocet, baladă, colind. Inițial lucrarea a fost concepută pentru cvartet de coarde și apoi a fost orchestrată."

Jocuri II — concerto grosso pentru cvartet de coarde și orchestră de cameră — reprezintă un stadiu mai avansat de abordare a folclorului, deși la prima vedere poate să pară mai simplu întrucît se poate vorbi de o manieră rapsodică de utilizare a cîntecului popular, citat integral și tratat simplu, direct, căutînd a păstra neștirbită frumusețea, puritatea materialului original. Elementele folosite sînt extrase din culegerea lui Bela Bartók de „Jocuri din Bihor". La cele *Cinci piese pentru orchestră* părțile sînt clar delimitate ca mișcare și caracter, mai ales prin sintaxa de bază utilizată, deși aceasta nu este niciodată

pură ci cultivată în contextul celorlalte pentru a o evidenția pe cea predominantă, (heterofonie, polifonie, omofonie, monodie acompaniată, alterante între toate aceste stări sintactice / de exemplu piesa V /). Se cuvine evidențiat concursul artistic al Orchestrei Filarmonicii MOLDOVA din Iași, sub bagheta compozitorului, ca și cel al unui ansamblu care s-a afirmat în mod relevat în viața noastră muzicală a ultimilor ani, orchestra de cameră „Tescana" a Filarmonicii din Bacău, animată de talentatul și entuziastul dirijor Ovidiu Bălan. O prezență discografică semnificativă.

Discul stereo-ECE 01984 constituie o realizare aparte în rîndul apariților Electrecord din ultimul timp, pornind chiar de la subiect : organistul Matei Kozma interpretează creații ale lui Franz Liszt dedicate acestei regine a instrumentelor".

Rod desigur al unei elaborări mature, îndelungate, programul înregistrat oferă o viziune cuprinzătoare a artei organistice a marelui Liszt, ca interpret — în sensul stilului — și creator, pe care Matei Kozma o realizează în toate dimensiunile sale. *Uvertura*, transcriere pentru orgă solo din 1852 a piesei compuse originar încă pentru cor și orchestră de Otto Nicolai pentru aniversarea Unității din Königsberg redă în accente măreție, luminoase, sonorități deschise, festive, „însorite" am putea afirma, materialul muzical al celebrului „Ein feste Burg ist unser Gott" de Luther. O altă transcriere (1860) pentru orgă aparținînd tot autorului originalului, cea a poemului simfonic *Orfeu*, cu numeroasele sale pasaje subtil nuanțate, cu finețe și complexitate de filigram, *Preludiul și fuga pe tema B—A—C—H* (1855) lucrare în tălmăcirea căreia se ilustrează monumentalitatea, grandoarea estetică a omagiului muzical adus de Liszt lui Bach și *Trauerode* — Oda funebră (1860) — consacrată amintirii morții la vîrstă tînără a fiului său Daniel — iată tot atîtea prilejuri pentru maestrul pupitrului de comandă al orgii care se dovedește a fi Matei Kozma de a demonstra, dincolo de virtuozitatea propriu-zisă — aspect remarcabil mai ales la Uvertură sau la 3″B — A — C — H″ — apropierea, înțelegerea pînă în intimitatea sa a acestei muzici și posedarea particularităților stilului, experiența, meditarea asupra tuturor acestora, care au ca rezultantă comună o registrație de exemplară complexitate, omogenitate, a cărei proporționare și varietate au jucat un rol esențial în realizarea poemului *Orfeu*. O serie de versiuni de referință care alcătuiesc împreună cu prezentarea grafică și de ansamblu o ediție discofilă ce atrage atenția. (Ce proveniență va fi avînd eventualul orginal al imaginii lui Listz de pe coperta semnată de Radu Ștefănescu ?).

Printre prezențele „speciale" sub aspectul repertoriului din catalogul ultimelor producții Electrecord se numără discul ST-ECE 01930 : tînărul solist grec Costas Cotsiolis interpretează concerte pentru chitară și orchestră acompaniat de ansamblul simfonic al Filarmonicii „George Dima" din Brașov, sub conducerea dirijorului Ilarion Ionescu-Galați. Deși foarte tînăr (născut în 1957) Costas Cotsiolis reprezintă deja un nume în galeria europeană a artiștilor instrumentului. Discipol la Conservatorul din Atena deja la vîrsta copilăriei, l-a absolvit la numai 15 ani, oferind ca probă a maturității sale tehnice și artistice interpretarea celebrului Concert de Aranjuez de Joaquin Rodrigo. Profesor la conservatorul lin Atena în prezent, Costa Cotsiolis susține o activitate concertistică bogată în întreaga Europă, înregistrări de radio, televiziune și disc. Cîntă la un instrument cu performanțe excepționale construit de celebrul lutier Contreras. *Concertul pentru chitară, orchestră de coarde și timpani, în la major, op. 30* de Mauro Giuliani (Allegro maestoso, — Andantino siciliano — Alla Polacca), partitură de cristalină limpezime, apropiată sub aspect stilistic de universul lui Mozart, căruia Giuliani îi succedă cronologic (1781—1829), piatră de încercare de tehnică și stil a chitariștilor clasici, se alătură unui alt jalon în repertoriul extrem de bogat al tînărului solist, *Concertul nr. 1 în re major pentru chitară și orchestră op. 99* (I. Allegretto ; II. Andantino alla romanza ; III. Ritmico e cavalleresco) de Mario Castelnuovo-Tedesco (Florența 1895 — Los Angeles, 1968), cu forma tot clasică, de un autor, ca și Giuliani, (sic) al multor opusuri camerale și solistic-orchestrale dedicate chitarei. Deși înscrise în epoci creatoare atît de diferite, ambele concerte au proprie atît abundența dificultăților de tehnic și de virtuozitate, de subtilitate și acurateță a modurilor de atac, echilibru și economie a planurilor dinamice și agogice, cît și o expresie specifică, luminoasă, conferite chitarei în mîinile maeștrilor săi. Discul ST-EDE 02010 este dedicat unei selecțiuni din momentele muzicale ale filmelor *Saltimbancii* și *Un saltimbanc la Polul Nord* editate de Electrecord și Româniafilm. Muzica de Temistocle Popa pe versuri de Vasilica Istrate este interpretată de Carmen Galin, Octavian Cotescu și Adrian Vîlcu. Își dau concursul orchestra de muzică ușoară a Radioteleviziunii condusă de Sile Dinicu și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii condusă de Paul Popescu.

Zingt mit mir a Lid—Cîntați cu mine un cîntec — este titlul unui spectacol de mare succes din repertoriul Teatrului Evreiesc de Stat, din care sub același generic pe discul ST-EPE 01965 sînt înregistrate 16 cintece, care beneficiază de interpretarea protagonistei spectacolului, solista Leonie Waldman-Eliad. Aranjamentele și conducerea muzicală aparțin compozitorului Adalbert Winkler. O muzică plină de nuanțe, de umbre și lumini excelent redată, interpretată de Leonie Waldman-Eliad, o melodică ale cărei particularități, mai ales sub impulsul și în contextul instrumentației acompaniamentului nu este străină de sonoritățile speciilor cultivate în prima jumătate a secolului, ale genului ușor, romanței. De notat prezentarea succintă dar atît de sugestivă și cuprinzătoare convingătoare semnată de Dan Zamfirescu, dedicată acestei reprezentative treceri în revistă a unora dintre cîntecele populare evreiești, cu universul spiritual, psihologic specific ói în același timp general uman care le aparține.

Gabriel TOMESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Henry Mălineanu

Portrait

Monica Ioniță

J'ai toujours souhaité avoir une discussion avec Henry Mălineanu, compositeur de premier ordre dans la musique légère roumaine, pour connaître quelques-unes des pensées qui ont marqué sa vie et sa création, pour apprendre les secrets de ses succès. Il a eu l'amabilité de me répondre à quelques questions et c'est ainsi que j'ai découvert non seulement un homme amoureux de musique, mais également une conscience animée d'un profond respect doublé d'exigence envers soi-même qui, loin de se limiter à fournir au public des mélodies de musique légère sur son goût, s'est évertuée par sa création à nourrir, à stimuler et à former la sensibilité de cette vaste communauté humaine qui aime ce genre de musique.

„En dépit de beaucoup d'apparences — me dévoilait Henry Mălineanu — la musique légère est elle aussi une composante de l'Art. Puisque ce genre de musique est plus accessible, il nous incombe à nous, compositeurs, une énorme responsabilité : qu'il s'agisse de la création proprement-dite ou bien du jugement de valeur, nous ne devons pas perdre de vue le fait qu'il n'y a qu'une judicieuse sélection des mélodies qui puisse jouer un rôle déterminant dans la formation du goût esthétique, artistique de la jeunesse". Que l'offre ne se plie pas à la demande, que la création, par contre, raffine la demande ! — telle a été et reste l'idée directrice dans son activité. „Quand on écrit tellement de pièces qui représentent une création en effet originale, expressive et convaincante — disait le compositeur dans son allocution à la Conférence Nationale de l'Union des Compositeurs, en 1968 — il est étonnant que tant de produits «de série», ne s'en tenant qu'aux lieux communs les plus rebattus, n'apportant aucune contribution au profil de la musique légère — d'autant moins à la formation d'un goût et d'un discernement du grand public — gagnent encore du terrain. Les

accusations qu'on adresse parfois au public sont fausses. Le public n'a ni idées, ni préférences préconçues : il consomme ce qu'il y a à consommer, mais il respecte ce qui mérite d'être respecté... Eduquer ou divertir ? — voilà un problème de la musique légère beaucoup plus ample et plus sérieux qu'il ne paraît à première vue. Tout d'abord parce que les notions ne s'excluent pas, mais elles peuvent idéalement se compléter, ensuite, parce qu'elles doivent être comprises sous tous leurs aspects, dans la subtilité très diverse que la production de musique légère d'aujourd'hui crée et implique". Comme il me l'a avoué au cours de la discussion que nous avons eue, il considère que, selon leur attitude devant les problèmes que la musique légère implique, les compositeurs se rangent en deux groupes : le premier inclut ceux qui „si d'autres le font, pourquoi ne pas le faire moi aussi" ? ; le deuxième groupe, — qui représente en fait la vraie position de création dans le genre mentionné, — se rapporte à ceux qui „si d'autres l'ont fait, moi, je ne suis pas intéressé à le faire". Le compositeur Henry Mălineanu ne manifeste aucun intérêt à faire ce que d'autres ont fait, ni à refaire ce que lui-même a réalisé dans une période antérieure. Henry Mălineanu est l'homme tourmenté sans cesse par le désir de dépasser en permanence ses propres forces de création, de dévoiler toujours d'autres voies d'expression pour ses pensées, pour ses sentiments. „Je n'ai pas employé des formules de succès vérifiées — me disait l'artiste — parce que le public devine la copie, sent le manque de conviction : cette conviction qui a assuré le succès du premier jaillissement". Et pour quelqu'un qui, par son destin, a signé le grand „pacte" avec la musique, il est naturel que ce soit ainsi.

Né en 1920 à Bucarest, l'enfant âgé de deux ans et demi à peine s'est égaré „dans l'orchestre du parc de Tușnad, charmé par les accords de la musique". A 7 ans, l'orchestre de Petrică Moțoi, qui jouait au restaurant „Monte Carlo" de Cișmigiu, a été celui qui a captivé toute son attention. Jusqu'au moment où, un soir, les instrumentistes — charmés par cette présence insistante — ont fait monter le petit mélomane sur l'estrade et ont été ravis de l'écouter interpréter avec eux, du violon, *Califul din Bagdad (Le Calife de Bagdad)*, avec toute la „maîtrise" qu'il avait reçue de son premier professeur de violon (le professeur Bernfeld). Ça a été un vrai succès, il a tellement conquis la sympathie et l'admiration des instrumentistes que, plus tard, on lui a même permis de „battre le tambour", pour interpréter une rumba *(Siboney)*, pendant une représentation. A 9 ans, il continue l'étude du violon avec Doda Schmitzer, une élève de Cecilia Nitzulescu-Lupu, et à 11 ans (en 1931), nous le rencontrons déjà comme étudiant au Conservatoire de Bucarest (jusqu'en 1937), où il a la chance de travailler avec quelques-uns de nos illustres professeurs : Faust Nicolescu (théorie et solfège), Th. Rogalski, „maître d'orchestration et chef d'orchestre de première classe", C. Nitzulescu-Lupu (violon). Les souvenirs que Henry Mălineanu m'a évoqués au sujet de ces personnalités ont été des plus émouvants. „C. Nitzulescu-Lupu — me disait l'artiste — a été un musicien d'exception, l'un des plus intéressants personnages rencontrés dans ma vie, en ce qui est de la méthode de travail, du point de vue de la logique de ses commentaires musicaux. Je lui ai voué une grande admiration : c'est elle qui m'a ouvert la tête sur la Musique et sur bien d'autres sujets !... Elle manifestait, dans le travail avec les élèves, une exigence particulière doublée à la fois d'un don de soi, même si parfois elle paraissait très sévère. La maîtrise professionnelle de C. Nitzulescu-Lupu s'élevait au niveau de certains noms célèbres dans notre musique de cette époque-là : Florica Musicescu, Constanța Erbiceanu, etc." C'est toujours pendant ces années d'études qu'il a eu l'occasion de rencontrer un autre grand musicien : Ion Nona Ottescu (qui a été d'ailleurs son professeur d'harmonie et de contrepoint) „homme de grande noblesse d'âme, qui m'a accordé tout le long des 7 années passées au Conservatoire, en dépit de la différence d'âge et de... position (il était recteur !), une amitié d'une générosité émouvante".

La passion pour la musique légère, pour cette forme apparemment simple dans sa manière d'expression, pour ses rythmes spécifiques, a commencé du temps où il fréquentait la faculté (elle a aussi un passé, si l'on pense à l'incroyable chance de „battre le tambour", dans le renommé orchestre de P. Moțoi, à l'âge de 7 ans seulement). C'est ainsi qu'à 12 ans, le très jeune Henry Mălineanu s'est formé un propre orchestre — l'orchestre „Tango" — avec lequel il montrait ses talents à toutes les fêtes scolaires et plus tard (à 15 et à 16 ans) même sur les scènes des théâtres, accompagnant des chanteurs renommés de l'époque : Agnia Bogoslava, N. Stroe, V. Vasilache, Jean Moscopol, Constantin Lungeanu, etc.

Après la fin des études au Conservatoire (1937), il joue au théâtre en plein air „Colos" de Bucarest, sous la direction de Ion Vasilescu, une saison comme violoniste et deux saisons comme pianiste. Par la suite, nous le rencontrons au théâtre „Alhambra", et entre 1942—1944, il commence son activité de chef d'orchestre au théâtre „Barașeum" de Bucarest, activité qu'il continue au théâtre „Joconde" entre 1942—1948. C'est de cette période que datent aussi les premières mélodies de musique légère : *Ți-am telefonat aseară (Je t'ai téléphoné hier soir) (1937)*, *În seara aceea (Ce soir-là)* (1939), *Ce să fac dacă-mi placi ? (Que*

puis-je faire, si tu me plais ?) (1945), *Valsul nostru (Notre valse)* (1947). Entre 1950 et 1955, Henry Mălineanu est nommé directeur musical du théâtre d'estrade, devenu plus tard le théâtre „C. Tănase" et, parallèlement, il dirige l'orchestre du théâtre jusqu'en 1959, ensuite, par intermittence, jusqu'en 1970. Les années qu'il a passées au théâtre, ont vu naître d'autres mélodies : *Marinică* (1950), *Garofița (La „Garofitza") (1952), Hop și-așa (Hop-là-là)* (1953), *Cele mai frumoase fete (Les plus jolies filles)* (1956). Les années 1950—1960 ont représenté encore pour le compositeur, tout comme pour le chef d'orchestre, des succès remarquables dans les spectacles : *Concertul popoarelor (Le concert des peuples),* les concerts qui ont eu Vico Toriani comme protagoniste, ensuite *Între noi femeile (Entre nous, les femmes).* Toutes ces années marquées d'une si fertile activité de créateur, de chef d'orchestre et en général d'orientation du profil de la musique légère roumaine vers une direction qui constitue un saut réel de valeur, (fait qui a entraîné d'ailleurs l'attribution du Prix d'Etat, en 1953) ont représenté des moments inoubliables, également, grâce aux collaborations avec les marquantes personnalités de la chanson et de la scène, telles : Maria Tănase, Ioana Radu, Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Doina Badea, Virginica Romanovski, Ion Dacian, Sily Popescu, Luigi Ionescu, Aura Urziceanu, Ștefan Bănică et plus tard, Carmen Stănescu, Corina Chiriac, etc. „Pourtant, j'ai toujours considéré — me disait le compositeur Henry Mălineanu, se rapportant à la période des jeunes années — que la musique dans le théâtre de revue se fait au-dessous du niveau souhaité ; non seulement parce qu'en général il est difficile d'avoir constamment dans le théâtre les meilleurs solistes et instrumentistes, mais aussi parce que le temps de préparation pour les spectacles est trop court et on est obligé d'accepter des compromis. Cet état de choses, tout comme de nos jours, m'a créé de nombreux mécontentements et m'a obligé à faire des concessions que je ne voulais pas. Comme j'ai travaillé pendant ma jeunesse avec des personnes très exigentes et responsables — le professeur Nitzulescu-Lupu et mon deuxième professeur, l'artiste Ion Vasilescu — je n'ai pas pu accepter (et je ne peux le faire ni à présent) le peu d'exigences qui est de règle.

Ion Vasilescu, ce monument de la musique légère roumaine, a représenté pour moi non seulement un illustre modèle de compositeur et de chef-d'orchestre, — exemple de compréhension supérieure de la musique soi-disant légère mais encore, plus de 20 ans de permanent «apprentissage» et d'étroite collaboration. Pour l'avoir rencontré, à 18 ans — lui, tout comme Eugen Mirea, le doué et subtil créateur de vers et de couplets, avec qui j'ai écrit des dizaines de chansons et de spectacles — pour avoir joui de leur appréciation et de leur affectueuse amitié (certes, réciproque !), je peux me considérer un homme plein de chance !... Il en est de même pour le bonheur d'avoir travaillé avec Nicușor Constantinescu, cet unique metteur en scène spécialiste dans «ce genre» de musique, cet éternel explorateur de beau, de nouveau, d'«autre chose» ! Décidément,— l'exigence, le tourment, l'insatisfaction la permanente recherche restent les attributs majeurs de la personnalité artistique !" „Si tu trouves quelque chose sans chercher, cela signifie que tu as longtemps cherché, sans rien trouver !" — voilà l'expression géniale de Goethe.

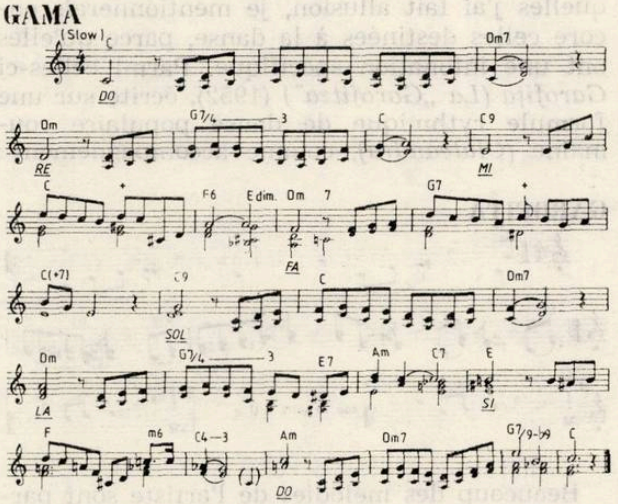
A partir de 1950, Henry Mălineanu s'est dédié, de manière décisive, à la composition. Depuis lors jusqu'à présent, l'activité infatigable de l'artiste — qui a embrassé l'immense domaine de la musique légère, à commencer par les chansons à la mode, les chansons satiriques et les chansons à boire, passant par les romances, la musique de danse et aboutissant à la musique de théâtre, de film musical, etc. — a été récompensée, pour les immortelles mélodies créées, par de nombreux prix, distinctions et titres, qui témoignent eux aussi de la personnalité marquante du compositeur. Ainsi, en 1963, on lui a accordé le titre d'Artiste émérite. Les participations au Festival de musique légère de Mamaia lui ont apporté à trois reprises le premier prix : en 1964 avec la mélodie *Nimeni (Personne),* en 1969 avec *Nu se poate (Ce n'est pas possible),* en 1971 avec la mélodie *Mi-a venit mintea acasă (Je me suis assagi).* Le prix Européen et Intercontinental d'interprétation a été décerné à Aura Urziceanu pour la mélodie *Visez, sau e adevărat ? (Est-ce que je rêve, ou bien c'est vrai ?),* au festival de musique légère de Belgique (1970—1971). En 1971, on lui a décerné aussi le prix de l'Union des Compositeurs pour le musical *Bună seara, D-le Wilde (Bonsoir, Monsieur Wilde),* et, une année plus tard (en 1972), le deuxième prix au Concours *De strajă patriei (Au service de la patrie)* et toujours le deuxième prix au Festival de la chanson militaire *Te apăr și te cînt, patria mea (Je te défends et je te chante, ma patrie)* (en 1974), pour les mélodies portant les mêmes titres. Les collaborations avec le théâtre „Fantasio" de Constanța (collaborations dont on peut fêter le 25^{e}anniversaire), dont l'activité a maintenu inaltérée l'empreinte de deux hommes d'exception du monde du théâtre de revue (Eugen Mirea et Nicușor Constantinescu), ont apporté à l'artiste Henry Mălineanu et à l'équipe du théâtre représenté par Aurel Manolache et Sașa Georgescu, — „chers collaborateurs et amis" — dans le cadre du Festival national *Cîntarea României (Hymne à la Roumanie),* les IIe et IIIe éditions, deux bien mérités Ier prix, avec *Revista de aur (Revue d'or)* (1979) et *Fantasiorama* (1981). La liste de ces succès n'enregistre qu'une partie de tous ceux que l'artiste Henry Mălineanu a remportés et vécus avec chaque

nouvelle mélodie, aimée et fredonnée à la fois par les très ou les moins jeunes, avec chaque musique composée pour le théâtre, avec chaque fluide mélodique de la musique de film, qui renaissent continuellement sur les lèvres de tous. Je me suis souvent demandé quel serait le secret de l'immortalité de tant de mélodies de sa création. La chanson de ce compositeur vainc le temps, gardant, inaltérable, son éclat, sa sincérité. Je pense que la raison essentielle de cette pérennité consiste en une unité organique, en une symbiose du plus haut niveau entre la parole et le flux mélodique qui l'accompagne. Il y a dans sa mélodie un dosage permanent de l'intention vers une idée centrale (placée d'habitude dans le refrain), qui est si parfaite, si bien contourée dans sa forme d'existence, qu'on réalise — par la parole d'une part, par le potentiel expressif et harmonique de l'autre — une image toujours nouvelle au sujet du sens de la pièce. „On a beaucoup parlé de la chanson à la mode — me confiait l'artiste — de même que de son obligativité de contenir des éléments d'aperception. La réalité prouve le contraire. La condition de la chanson à la mode — comme d'ailleurs de toute oeuvre d'art, — est de *convaincre*. La balance „bon — mauvais", dont on parle, implique bien des éléments d'ordre subjectif ; mais, au-delà d'eux, il y a cet unique qualificatif qui puisse la faire pencher en faveur de l'immortalité de la création, ne s'agît-il que d'une simple mélodie de musique légère : *sa capacité de convaincre*. Voilà quelques-unes des mélodies du compositeur à caractère de chanson à la mode (rengaine presque) : *Ce să fac dacă-mi placi ? (Que puis-je faire, si tu me plais ?)* (tango), *Pe cine-aș fi iubit ?... (Qui aurais-je aimé ?...)* (slow), *Valsul nostru (Notre valse)*. Dans *Primul nostru tango (Notre premier tango), Din zi în zi (Au fil des jours)* (tango), *Ce cauți tu în viața mea ? (Que cherches-tu dans ma vie ?)* (slow-tango), il est à signaler l'alternance majeur-mineur, ou l'inverse — assez peu employée il y a 20 ou 25 ans ! — le long du même refrain.

On peut continuer la liste avec *Adevărata mea dragoste (Mon vrai amour), E de necrezut (C'est incroyable), Tu nu mă mai iubești ca altădată... (Tu ne m'aimes plus comme autrefois...), Signorina muzica, O fată mai găsești (Une fille, ça vient, ça part...),* etc. *Gama (La Gamme)* — une pièce originale, unique dans la musique légère roumaine par la manière dont elle a été conçue ; sur chaque échelle de la gamme étant construite une phrase musicale indépendante, sans que la mélodie, dans son ensemble, perde quoi que ce soit de son unité sémantique, émotionnelle.

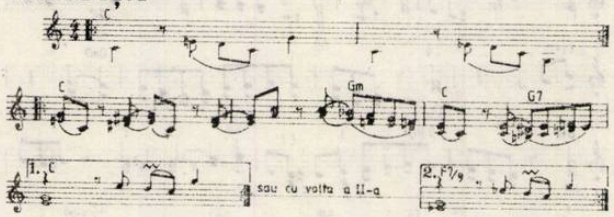
Rappelons encore le succès remporté en composant la musique pour le film *Marinică* (1954), dont la mise en scène appartient à Ion Popescu-Gopo ; la mélodie ayant le même titre a circulé et a joui d'une grande popularité, non seulement chez nous, mais aussi au-delà de nos frontières, elle a été traduite en six langues étrangères. „La présence du leitmotiv — affirmait l'artiste — (bien qu'il puisse être considéré par certains comme un moyen facile), me paraît obligatoire dans la musique de film, parce qu'il donne à l'action une unité, revêtant même une valeur de personnage (tout comme dans la musique scénique, d'ailleurs). On pourrait affirmer que le spectateur l'„attend" tellement, qu'il ressent une insatisfaction lorsqu'il n'apparaît pas là où il est demandé. Je vous prie d'imaginer *Les parapluies de Cherbourg, Love story, Un homme et une femme* sans les bien connus leitmotive. Je considère que la musique ne doit pas être une démonstration en soi mais, comme élément composant, elle doit être subordonnée à l'action, à la tension. Bien des fois, elle peut même suppléer la parole. Le grand art c'est qu'elle ait la tension, l'humour, la force de conviction de la parole suppléée". J'ajouterai encore les films roumains dont la musique est composée par Henry Mălineanu : *Portretul unui necunoscut (Le Portrait d'un inconnu)* (1960), *Post-restant (Poste restante)* (1961), *Șeful sectorului suflete (Chef du service coeur)* (1967), *Răutăciosul adolescent (L'adolescent méchant)* (1969). Dans la même tradition s'inscrit aussi la musique composée pour des spectacles comme : *Dai un ban, dar face ! (C'est cher, mais ça vaut le prix)* (1943), *Dragoste pe puncte (Amour sur recette)* (1947), *Între noi, femeile (Entre nous, les femmes)* (1958), *Suflet de artist (Coeur d'artiste)* ; pour les musicals : *Au fost odată două orfeline (Il était une fois deux orphelines), Bună seara, D-le Wilde (Bonsoir, Monsieur Wilde)* et *Lady X* ; pour les pièces de théâtre : *Comedie de modă veche (Comédie à l'ancienne), Căruța cu paiațe (La charrette aux paillasses), Micul infern (Le petit enfer)*, etc. — toutes ces réalisations acquérant une considérable et méritée notoriété.

GAMA



Si l'on envisage le critère de la quantité, les ouvrages de notre célèbre compositeur, ceux dont la teneur est la plus précieuse, appartiennent à la musique légère. En dehors des mélodies à caractère de chanson à la mode, auxquelles j'ai fait allusion, je mentionnerais encore celles destinées à la danse, parce qu'elles ont une intonation spécifique. Parmi celles-ci *Garofița (La „Garofitza")* (1952), écrite sur une formule rythmique de danse populaire roumaine *(Ciuleandra)*, comme accompagnement :

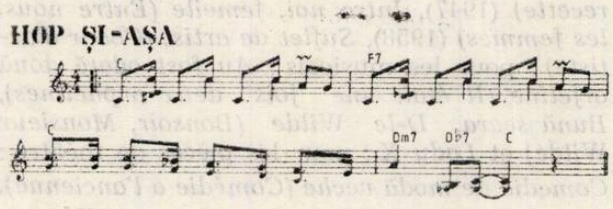
GAROFIȚA



Beaucoup des mélodies de l'artiste sont parcourues par le frisson folklorique parce que, comme il l'a affirmé en 1968, à la Conférence Nationale de l'Union des Compositeurs, „la production d'un talent réel, nourri de la sève spécifiquement nationale, où le génie populaire éprouvé a laissé ses sédiments dans des couches séculaires, est la seule chance majeure d'assurer à une oeuvre d'art viable son caractère universel. Pour sa richesse mélodique et rythmique incomparables, le folklore roumain a été, est et sera le fil d'or dont on tisse la chanson roumaine, celle de musique légère aussi, selon que le démontrent — manifestement ou implicitement — tant de mélodies de l'inestimable trésor traditionnel, de même que les plus convaincantes créations des compositeurs d'aujourd'hui, de tous âges". „D'autant plus pour la musique légère, — me disait Henry Mălineanu au cours de la discussion que nous avons eue sur le même sujet — qu'il existe dans la mélodie populaire un „jeu" sur la tierce et sur la septième très proche de la musique de jazz, de la musique du blues et du negro-spiritual".

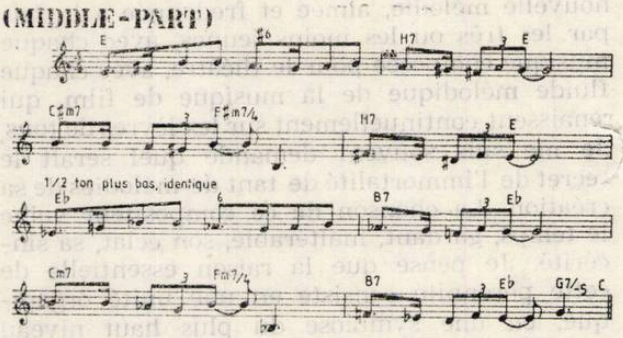
Hop și-așa (Hop-là) (1953) avec le saut répété d'octave, très peu fréquent dans la musique légère :

HOP ȘI-AȘA



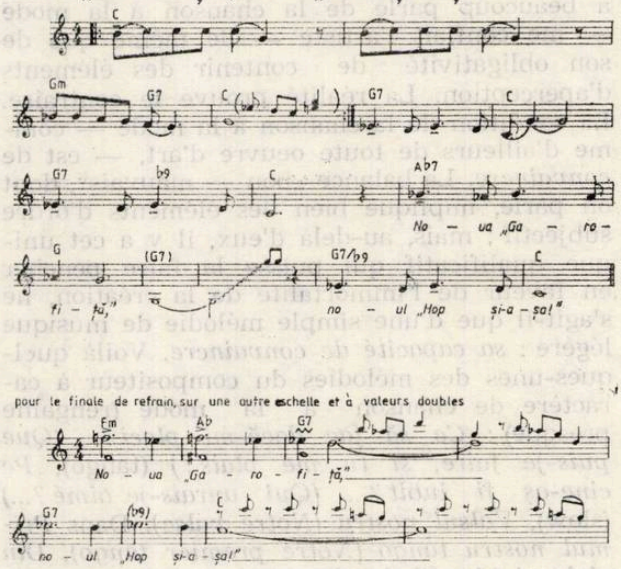
et dans le middle-part de la même mélodie, l'inédit change au demiton : mi — mi bémol, pour revenir à do.

(MIDDLE-PART)



Après quelque 30 ans, on voit naître *Noua „Garofiță", noul „Hop și-așa"* ! *(La nouvelle „Garofitza", le nouveau „Hop-là)* — pièce à grand succès qui unit magistralement les deux autres, créées auparavant.

NOUA „GAROFIȚĂ", NOUL „HOP ȘI-AȘA"



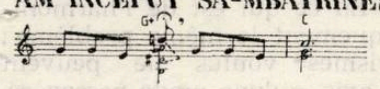
Au sujet de l'intonation spécifique d'une musique à infléxions populaires, il m'a dit : „l'intonation spécifique, ça se sent, ça ne se fait pas ! Ce n'est pas parce que j'emploie un intervalle spécifique (la seconde augmentée, la quarte augmentée) que j'aboutis sans faute à un sentiment spécifique. L'intonation spécifique doit être vécue et non faite !"

Parmi les chansons à caractère satirique, à part *Marinică* qui a inspiré, comme nous l'avons déjà dit, le film avec le même titre, je rappelle encore les mélodies-couplets : *Manole, Nu-ți bea mințile, Costică (Ne bois pas à en perdre la raison, Costică), Cine umblă prin vecini (Qui fréquente ses voisins !...)* (1967).

La *romance* — qui „est une création exclusivement roumaine et doit être envisagée comme un phénomène évolutif, dans ses idées, mélodie, harmonie" — constitue aussi un chapitre considérable dans la création du compositeur. *Am început să-mbătrînesc (Je commence à vieillir)* en est l'une des plus significatives.

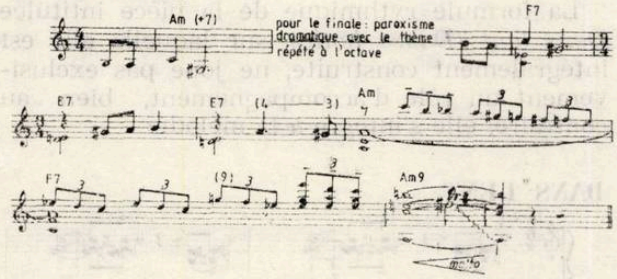
Il est à mentionner son début (en harmonisation, ré bécarre ajouté à ré dièse) :

AM ÎNCEPUT SĂ-MBĂTRÎNESC



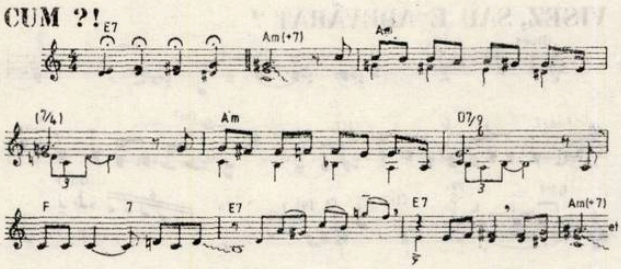
Ensuite : *Aș vrea iar anii tinereții (Je voudrais encore être jeune)* (1963), *Nu se poate ! (Ce n'est pas possible !)* (1969), avec une „halte" sur la VIIe échelle, bien qu'en tonalité mineure, dès son début :

NU SE POATE



Dacă n-oi trăi acum (Si je ne vivais pas maintenant), Am greșit (J'ai eu tort), Mi-e dorul un drumeț pribeag (Ma nostalgie est en errance), Fără să vrei (Sans le vouloir), Ceasul mărturisirilor (L'heure des aveux) — en sont quelques-unes des plus notoires. J'ajouterais encore la mélodie *Cum ? ! (Comment ? !)*, composée en 1982 ,où le même début sur la VIIe échelle en mineur, de même que la marche parallèle des quartes et des quintes, imposée par la tension du texte, impriment à la pièce de l'originalité, de l'unicité.

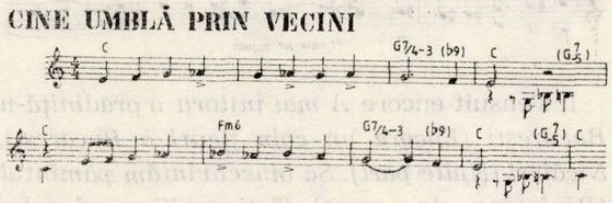
CUM ?!



En tant que romances, peut-être, doivent encore être considérées d'autres pièces, comme: *Te iubesc pînă la moarte (Je t'aime jusqu'à la mort), Ai și venit la mine, toamnă ! (T'es déjà là — automne de ma vie !), Pentru mine n-ai timp niciodată (Pour moi tu n'as jamais le temps...)*, composées sur des vers inspirés, pleins de sensibilité, vers écrits par un „ami de toujours et... pour toujours", le très doué et le très inventif Harry Negrin.

La création du compositeur Henry Mălineanu comprend encore des chansons à boire, des chansons gaies, dont *Astă seară mă fac praf (Ce soir je vais piquer une cuite)* (1968), *Ia mai toarnă-un păhărel (Un petit verre encore), Că doar n-o să trăiesc cît lumea (Je ne vivrai pas toujours), Zi-i una mai săltăreață (Fais-nous entendre une chanson plus gaie)* (1965), qui accompagnent toutes les fêtes.

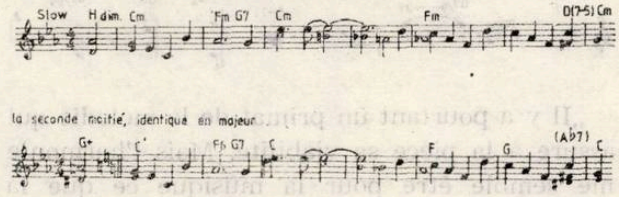
CINE UMBLĂ PRIN VECINI

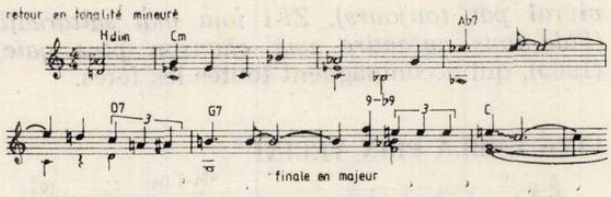


Les chansons à caractère *dramatique* représentent la zone préférée de création de l'artiste Henry Mălineanu, qui est à la fois l'auteur du texte qui les accompagne. Encore un détail significatif : bien qu'elles contiennent une note pathétique, toutes les mélodies, à une exception près, sont écrites en tonalité majeure. „Le dramatisme exprimé en mineur — dit Henry Mălineanu — me semble très rebattu et je considère que, par l'harmonisation le majeur peut accquérir une tension émotionnelle au moins aussi grande. Le mineur me semble périmé. Dans l'expression, mon inclination penche vers le Majeur. Même commencée en mineur, une pièce dramatique me coduit, par la nécessité du contraste, toujours au Majeur, même si je reviens à la phase initiale en mineur". Voilà les titres de certaines mélodies à caractère dramatique : *Nimeni (Personne)* (1964), *Nu-mi cere să mai mint (Ne me demande pas de mentir encore), Te blestem (Je te maudis)* (de ce groupe de mélodies, la seule en mineur), *Cine-a iubit cu-adevărat (Qui a vraiment aimé), Te-am iertat (Je t'ai pardonné), Iubește-mă (Aime-moi), Mă-ntreabă marea unde ești... (La mer me demande où tu es ..)*, les vers de toutes ces mélodies appartiennent au compositeur.

Il est à signaler pour les chansons à thème, la totale différenciation rythmique et mélodique des pièces. Je mentionnerais *Cel mai albastru cer (Le plus bleu ciel)*, où il est à remarquer l'exposition intégrale de la phrase de début, tout d'abord en mineur, par la suite, de manière identique, en Majeur, pour qu'elle revienne en mineur et qu'elle finisse en tonalité majeure !

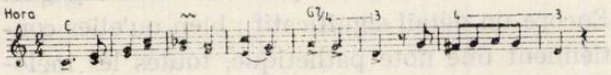
CEL MAI ALBASTRU CER DIN LUME





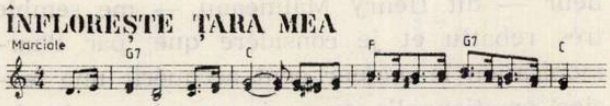
Il s'ensuit encore *A mai înflorit o grădiniță-n Bucureşti (Encore un coin fleuri à Bucarest), Nicăieri (Nulle part), Să binecuvîntăm pămîntul (Bénissons la terre), Toți copiii pămîntului (Tous les enfants de la terre), Dragi mi-s cîntecele mele (J'aime mes chansons).*

DRAGI MI-S CÎNTECELE MELE



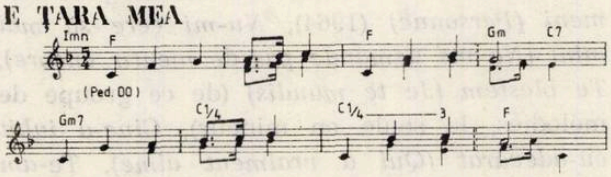
Înfloreşte ţara mea (Mon pays s'épanouit)

ÎNFLOREŞTE ŢARA MEA



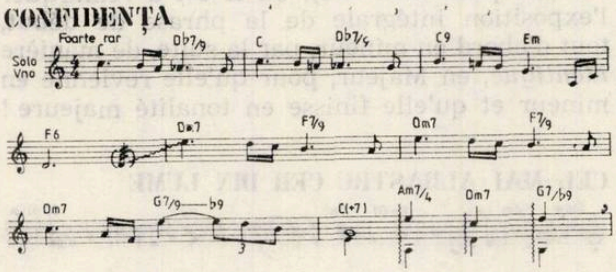
et un hymne à cinq temps : *E ţara mea (C'est mon pays)* — où le déroulement mélodique sur cette pulsation de cinq est tout naturel, sans laisser soupçonner la division dans les bienconnues formules rythmiques 2+3 ou 3+2:

E ŢARA MEA



Dans la création de Henry Mălineanu nous rencontrons quelques bizarreries ausi. La mélodie *Confidență (Confidence)*, par exemple, a une attaque de phrase inhabituelle, fort soulignée par l'harmonisation :

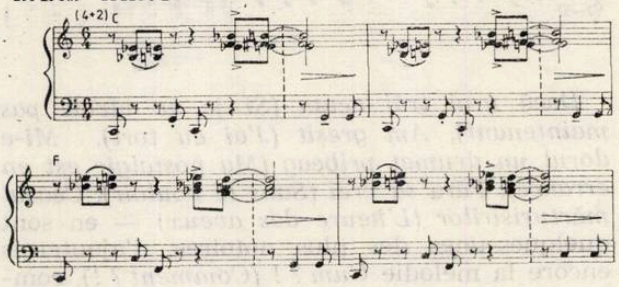
CONFIDENȚA



„Il y a pourtant un primat de la mélodie qui assure à la pièce sa viabilité. Mais l'harmonie me semble être pour la musique ce que la couleur est pour la peinture. Il existe, certes, des dessins faits au crayon, de grande valeur ; mais dans ce cas, ils doivent avoir été créés par des génies ; tout comme il existe aussi une peinture... naïve ! En ce qui est de l'harmonisation, c'est pratiquement le même problème ; certains „primitivismes" voulus ne peuvent constituer, à mon avis, qu'une mode passagère. Ils ne peuvent se substituer, dans le temps, à l'infini raffinement que l'harmonie permet ; c'est que l'harmonie est une nécessité organique à l'émotion de l'acte de création et non une suite de connaissances (ou surtout méconnaissances), acquises de manière voulue ou fortuite".

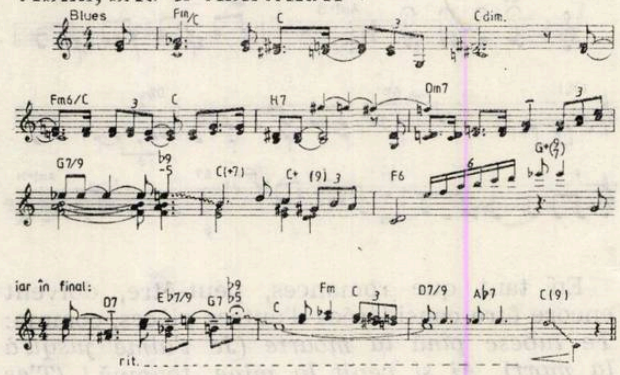
La formule rythmique de la pièce intitulée *Dans lent (Danse lente)*, sur laquelle elle est intégralement construite, ne joue pas exclusivement un rôle d'accompagnement, bien au contraire, elle s'intègre à la mélodie :

DANS LENT



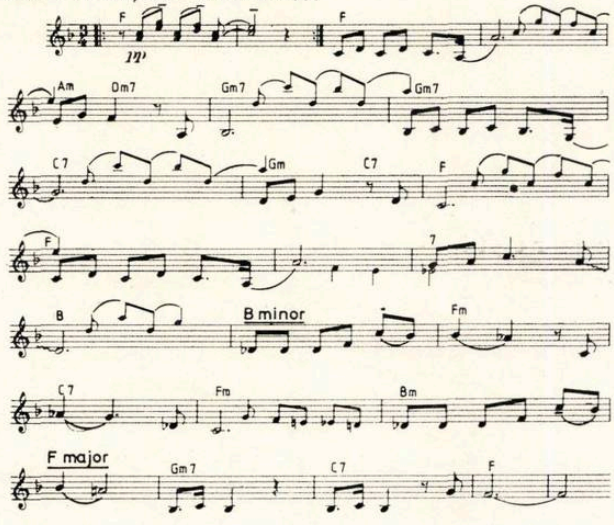
Le chromatisme mélodique de *Visez, sau e-adevărat ? (Est-ce que je rêve, ou bien c'est vrai ?)* en est des plus signifiants :

VISEZ, SAU E ADEVĂRAT ?



Henry Mălineanu a également composé des mélodies sur des textes en langues étrangères et bien d'autres en ont été traduits ultérieurement. En voilà quelques-unes : *Mon amour, mon amour, Une fille, ça vient, ça part..., Embrasse-moi, baby !, La chansonnette de Paris, Mon ami, le Temps...* (qui n'est rien d'autre que le letimotiv de la pièce de théâtre *Comedie de modă veche) :*

MON AMI, LE TEMPS...



ensuite *Life can never end right here !... (La vie ne peut finir ici)* et *May I have a place in your heart ? (Puis-je avoir une place dans ton coeur ?).*

J'ai passé en revue les pièces représentatives de la création du compositeur Henry Mălineanu, fruit de plus de quatre décennies de forte effervescence créatrice, mise au service de l'ennoblissement de l'homme, de l'élévation de la musique légère roumaine sur les plus hauts sommets. „Il existe et il doit exister une dignité nationale dans l'art aussi — affirmait l'artiste en 1976. Dans une époque où tout le pays lutte, dans tous les domaines, pour la mise en valeur de l'intelligence et du talent roumains, il n'est pas pardonnable, que ce soit de manière plus ou moins déguisée, d'importer, d'emprunter ou de „voler" un non-cerveau, une non-valeur. Les modes viennent et passent, — les valeurs restent ! La chanson de musique légère doit être le reflet vivant de la vie, le message humaniste de ce merveilleux peuple, qui *peut*, *mérite* et *doit* occuper une place d'honneur dans le grand concert des peuples du monde".

(en français par Tudora Lupaș)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 3, 48 p. București — martie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 1126, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 1109

42. 416

Prețul lei 15

4

MUZICA

APRILIE 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

„Melodii '82", un remarcabil eveniment artistic . 1

OPINII

RADU ŞERBAN
Repere în muzica uşoară 2

*

ION CRISTINOIU (muzica şi versurile)
Casa mea 3
Premiile Festivalului „Melodii '82" 6
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 7

CREAŢII ROMÂNEŞTI

MARCEL SPINEI

Suita pentru violoncel solo de Carmen Petra Basacopol 8

ALINA MUŞAT POPOVICI

Creaţii corale de Irina Odăgescu Ţuţuianu . . 10

*

ANTON SCORNEA

Societatea profesorilor de muzică şi desen din R. S. România 12

COMEMORĂRI

ZENO VANCEA
Karol Szymanowsky 13

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Anton Dogaru, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Viorel Creţu, Costin Cazaban, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Nicolae Brînduş, Mihaela Apostolescu, Cristina Sârbu, Ştefan Bonea, Laura Mihail, Fred Popovici, Michaela Roşu 17

RECENZII

GABRIEL TOMESCU

Acustica şi muzica de ing. Dem. Urmă . . . 32

IOANA IERONIM
Studii şi cercetări de istoria artei 33

DE PESTE HOTARE

NATALIA TRANDAFIRESCU

Apostolos Kostios — *Cincizeci de ani de la înfiinţarea Uniunii muzicienilor greci* . . . 33

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

TIBERIU OLAH

Une nouvelle méthode d'organisation du matériau sonore (La „polyhétérophonie" de Georges Enesco) 35

NICOLAE BRÎNDUŞ
Le temps polymodulaire 48

SOMMAIRE

„Melodii '82, un remarquable évènement artistique 1

OPINIONS

RADU ŞERBAN
Directions dans la musique légère 2

*

ION CRISTINOIU (musique et vers)
Casa mea 3
Les prix du Festival „Melodii '82" 6
DE L'ACTIVITE DE L'UNION DES COMPOSITEURS 7

OEUVRES ROUMAINS

MARCEL SPINEI

La suite pour violoncelle solo par Carmen Petra Basacopol 8

ALINA MUŞAT POPOVICI

Oeuvres chorales de Irina Odăgescu Tuţuianu . 10

*

ANTON SCORNEA

La Société des professeurs de musique et de dessin de la R. S. de Roumanie 12

IN MEMORIAM

ZENO VANCEA

Karol Szymanowsky 13

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anton Dogaru, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Viorel Creţu, Costin Cazaban, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Nicolae Brînduş, Mihaela Apostolescu, Cristina Sârbu, Ştefan Bonea, Laura Mihail, Fred Popovici, Michaela Roşu 17

COMPTES RENDUS

GABRIEL TOMESCU

Acustica şi muzica par Dem. Urmă 32

IOANA IERONIM

Etudes de l'histoire de l'art 33

DE L'ETRANGER

NATALIA TRANDAFIRESCU

Apostolos Kostios 33

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

TIBERIU OLAH

Une nouvelle méthode d'organisation du matériau sonore (La „polyhétérophonie" de Georges Enesco) 35

NICOLAE BRÎNDUŞ

Le temps polymodulaire 48

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 4 (367) APRILIE 1983

Melodii'82 un remarcabil eveniment artistic

Parte integrantă a Festivalului Național „Cîntarea României", amplă acțiune cultural-educativă de afirmare a geniului creator al poporului nostru, realizat din inițiativa Secretarului General al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, Concursul de muzică ușoară românească, organizat anual de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunea Română și Uniunea compozitorilor și muzicologilor și-a cîștigat un binemeritat prestigiu, impunîndu-se definitiv în calendarul manifestărilor artistice periodice, care dau strălucire, relief și culoare, peisajului muzical al României socialiste.

Acest concurs constituie un prilej fericit de confruntare rodnică a compozitorilor, poeților și interpreților cu publicul larg, confruntare ce angajează virtuțile muzicii ușoare, stimulînd continua dezvoltare a acestui gen deosebit de popular.

Ca și la edițiile anterioare, concertele din cadrul celei de-a IV-a ediții a Concursului de muzică ușoară românească „Melodii '82" reunesc în programele lor cele mai valoroase lucrări de acest gen difuzate în cursul anului 1982 de către Radioteleviziune și Casa de discuri „Electrecord", de către cele zece teatre de estradă și alte formații artistice din țara noastră, precum și un număr de creații noi realizate în mod special de compozitori pentru această manifestare. Concertele cuprind, de asemenea, cîteva din cîntecele distinse cu premii la Concursurile de creație de muzică ușoară din anul trecut și anume : Concursul dedicat păcii și construcției socialismului, Concursul „Te apăr și te cînt, patria mea" și Concursul cîntecului muncitoresc, patriotic și revoluționar.

Din conținutul programelor rezultă că actuala ediție a Concursului de muzică ușoară românească oferă publicului spectator o muzică mai atractivă, mai optimistă, cu o paletă mai variată, melodică și ritmică și cu o mare diversitate tematică. Peisajul patriei și oamenii săi minunați, sensibilitatea aleasă și optimismul ce caracterizează poporul nostru, constructor al socialismului și-au găsit o reflectare mai adecvată specificului muzicii ușoare.

Prin calitatea creațiilor și valoarea interpreților — soliștii vocali și formații instrumentale din țara noastră, la care se adaugă cei șase invitați de prestigiu de peste hotare (din Anglia, Belgia, Bulgaria, Finlanda, Polonia și Ungaria) — cea de a IV-a ediție a Concursului „MELODII '82" se înscrie pe linia ascendentă cu care ne-am obișnuit în decursul edițiilor anterioare, transformîndu-se într-o adevărată sărbătoare a muzicii românești.

Avînd convingerea că atît desfășurarea cît și bilanțul Concursului „MELODII '82" îndreptățesc concluzii optimiste în ceea ce privește evoluția muzicii ușoare românești, aduc calde mulțumiri compozitorilor și poeților, precum și interpreților — soliști vocali și formații instrumentale — pentru valorosul lor aport la desfășurarea în bune condițiuni a acestui important eveniment — iar publicului spectator, căruia îi recunoaștem exigența și generozitatea față de manifestările artistice de calitate, îi exprim întreaga gratitudine pentru atenția acordată.

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Repere în muzica ușoară

Muzica noastră ușoară contemporană a cunoscut mutații fundamentale în anii care au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.

De la nivelul tematic, ideologic, pînă la cel al expresiei s-au petrecut transformări de natură să o ridice la un nivel de competitivitate mondială, reliefîndu-i totodată specificitatea, caracterul profund național și patriotic, eliberînd-o de unele tendințe de imitație facilă și de amatorism. Autorii — compozitori și autori de texte de muzică ușoară — au avut în permanență în vedere accentuarea caracterului de masă al creației lor, transformarea creațiilor în bunuri *reale* ale întregului popor în sensul că ele sînt menite să răspundă unor *cerințe* adevărate, profunde ale publicului, nu capriciului unor auditori.

Festivalul Național „Cîntarea României" a creat un cadru ideal pentru realizarea acestor deziderate căci, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, din 1—2 iunie 1982 : „în cadrul Festivalului Național Cîntarea României, trebuie să asigurăm continuarea minunatelor tradiții ale poporului român, care de-a lungul secolelor a fost făuritorul minunatelor doine și balade, culturii și artei populare unice prin frumusețea, patriotismul și umanismul lor".

Astfel, valorificarea melosului popular s-a vădit tot mai mult în creația noastră, reluîndu-se astfel și firul unei tradiții de aur : aceea inițiată de Ion Vasilescu, de Gherase Dendrino și de alți maeștri.

Muzica ușoară înglobează de altfel forme și modalități diferite, una din acestea fiind muzica „folk", mult îndrăgită de tineret. Fără prejudecăți și fiind, cred eu, receptiv la nou, la valorile *autentice* ale noului, mă consider și eu autor de muzică „folk", ilustrată prin lucrări cum ar fi *Cîntec al pămîntului, Pasăre de apă, Întoarce-te, privire..., Cîntecul anotimpurilor, Sînt anii ce ni i-au lăsat străbunii,* etc. ; dintre care cele mai multe au un caracter explicit patriotic *(Întoarce-te, privire),* de exemplu fiind un elogiu adus eroilor dispăruți, *Cîntec al pămîntului* — expresia unei profesiuni de credință, a legăturii indestructibile dintre artist și chemarea, „cîntecul", matricea ancestrală.

După părerea mea nu trebuie făcută separație între muzica „folk" și cea ușoară, ele distingîndu-se net, prin trăsături comune de muzica simfonică sau de cea de mase (gen în care am încercat și eu să activez, prin foarte numeroase creații : *Uteciștii, Partidul ni-e mîndria, Infanteria, Sub al muncii steag,* etc.)

Dacă amatorismul pătrunde într-unul sau altul din aceste „compartimente" aparent separate, creațiile care suferă de acest păcat intră în aceeași categorie: aceea a creației para-artistice. Consider de aceea că arta de amatori nu înseamnă lipsa *profesionalismului,* adică ea nu poate fi o simplă manifestare a bunăvoinței artistice, ci a talentului real și *dăruirii,* a *cunoașterii* temeinice a domeniului artistic în care dorești să te exprimi. Astfel, creatorii amatori vor beneficia de o îndrumare mai organizată, constantă și competentă, ei devenind *artiști* adevărați, cum mulți dintre ei au și devenit.

Este semnificativ faptul că în ultimii ani, în muzica ușoară de tip „clasic" a pătruns tot mai mult tematica patriotică, au apărut mai multe lucrări închinate patriei sau unor locuri anume de pe plaiurile românești, lucru care altădată era considerat mai degrabă apanajul muzicii de mase.

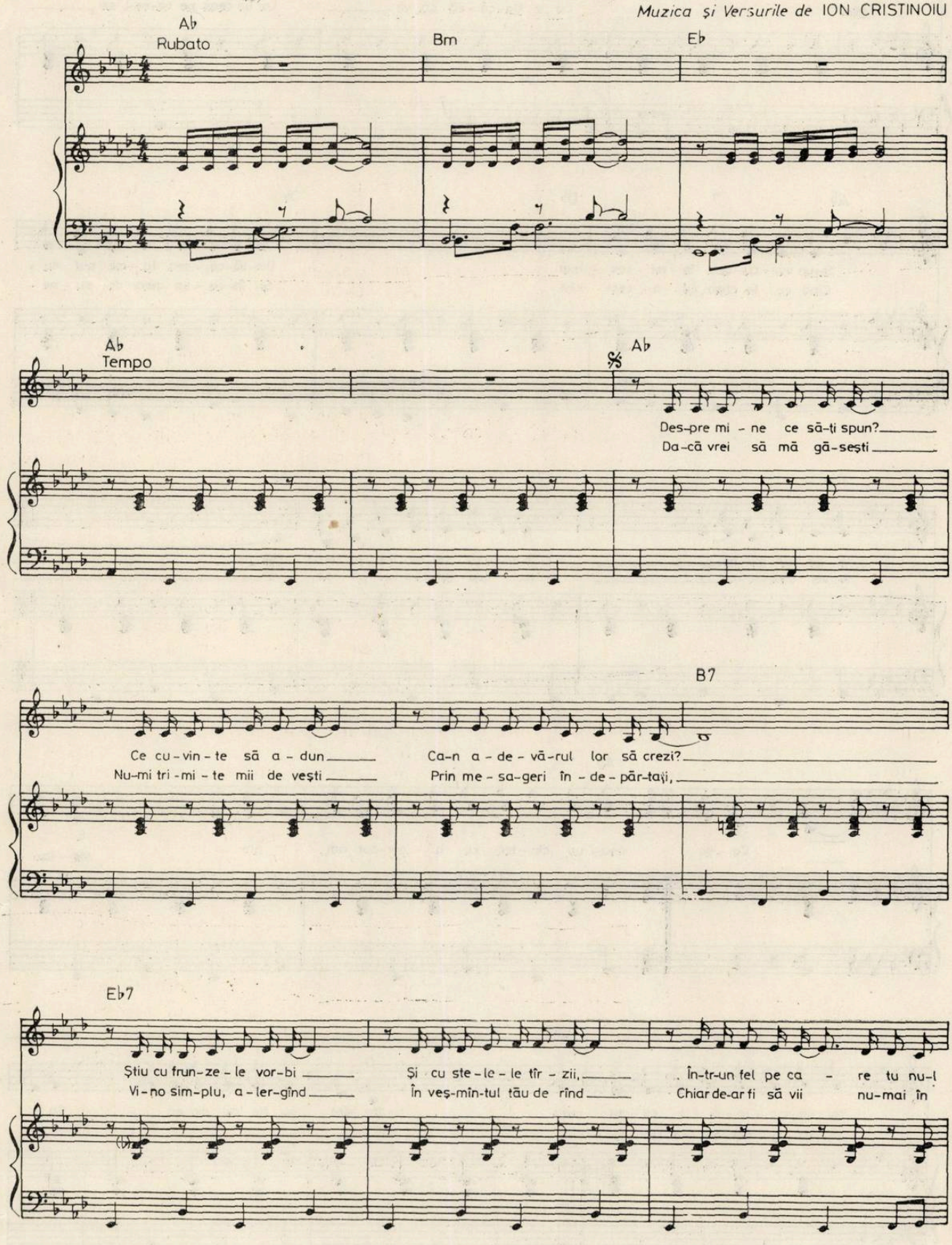
În ceea ce mă privește, sînt autorul unui număr considerabil de astfel de lucrări, dintre care aș menționa : *Izvor de frumusețe, O rămură spre cer, Imn Bucureștiului, Zbori, vis împlinit, Poem de sărbătoare, Mîndră Hunedoară, Iubire sfîntă, România mea, Bucureștenii, Glasul tău, țară, În fruntea țării — omul cel mai drag.*

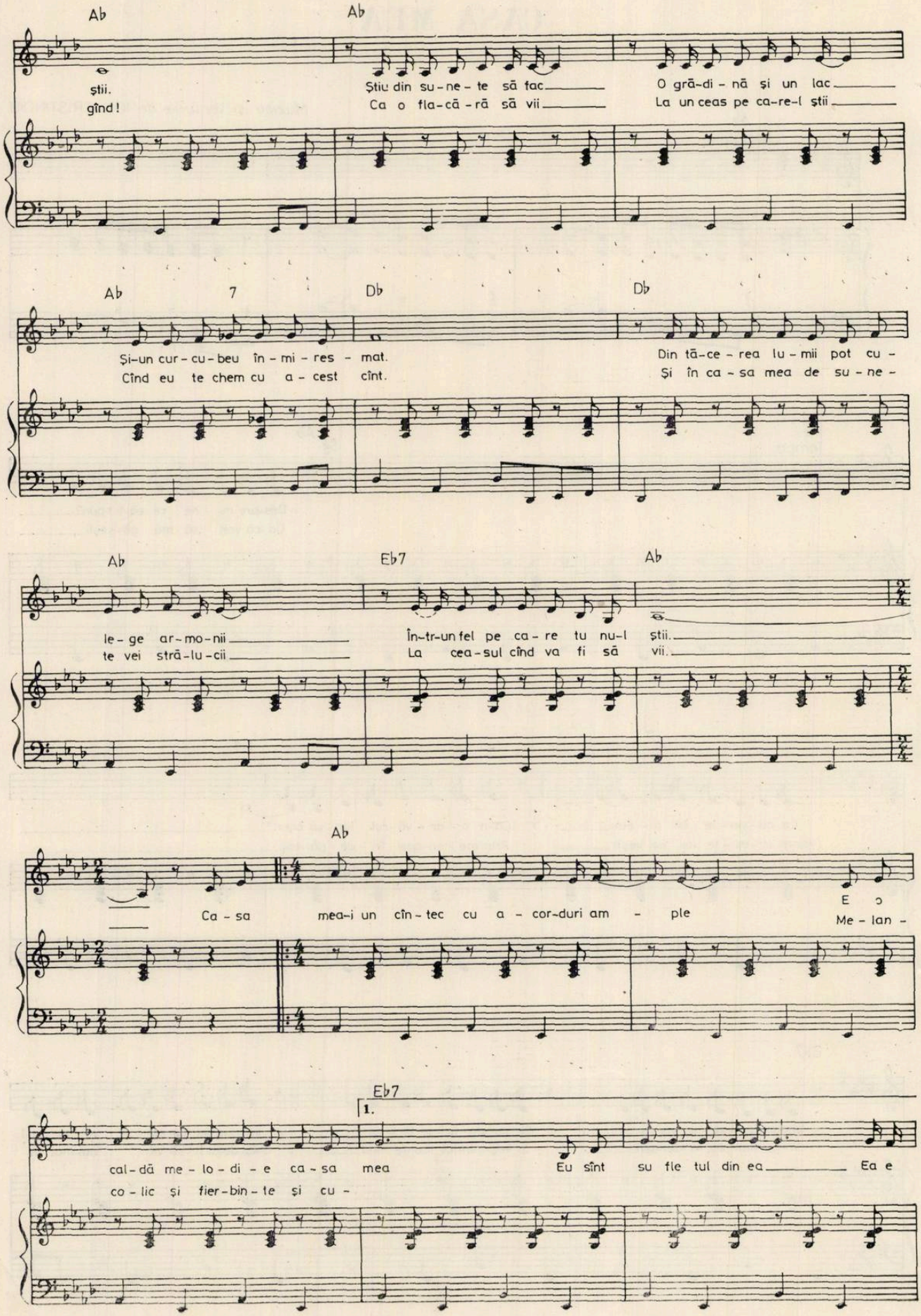
Toate aceste modalități, împreună cu muzica de „divertisment", dar acea muzică de bună calitate și însoțită de texte de un nivel superior, evocînd cu reală sensibilitate, cu spontaneitate și convingere, sentimente etern-omenești : iubirea, bucuria de a trăi și a munci, toate pot contribui în cea mai înaltă măsură la o superioară educație estetică și politică a maselor largi, la ridicarea neîntreruptă a nivelului vieții spirituale a națiunii, în condițiile unei culturi avansate, a unei gîndiri autentice, înnoitoare.

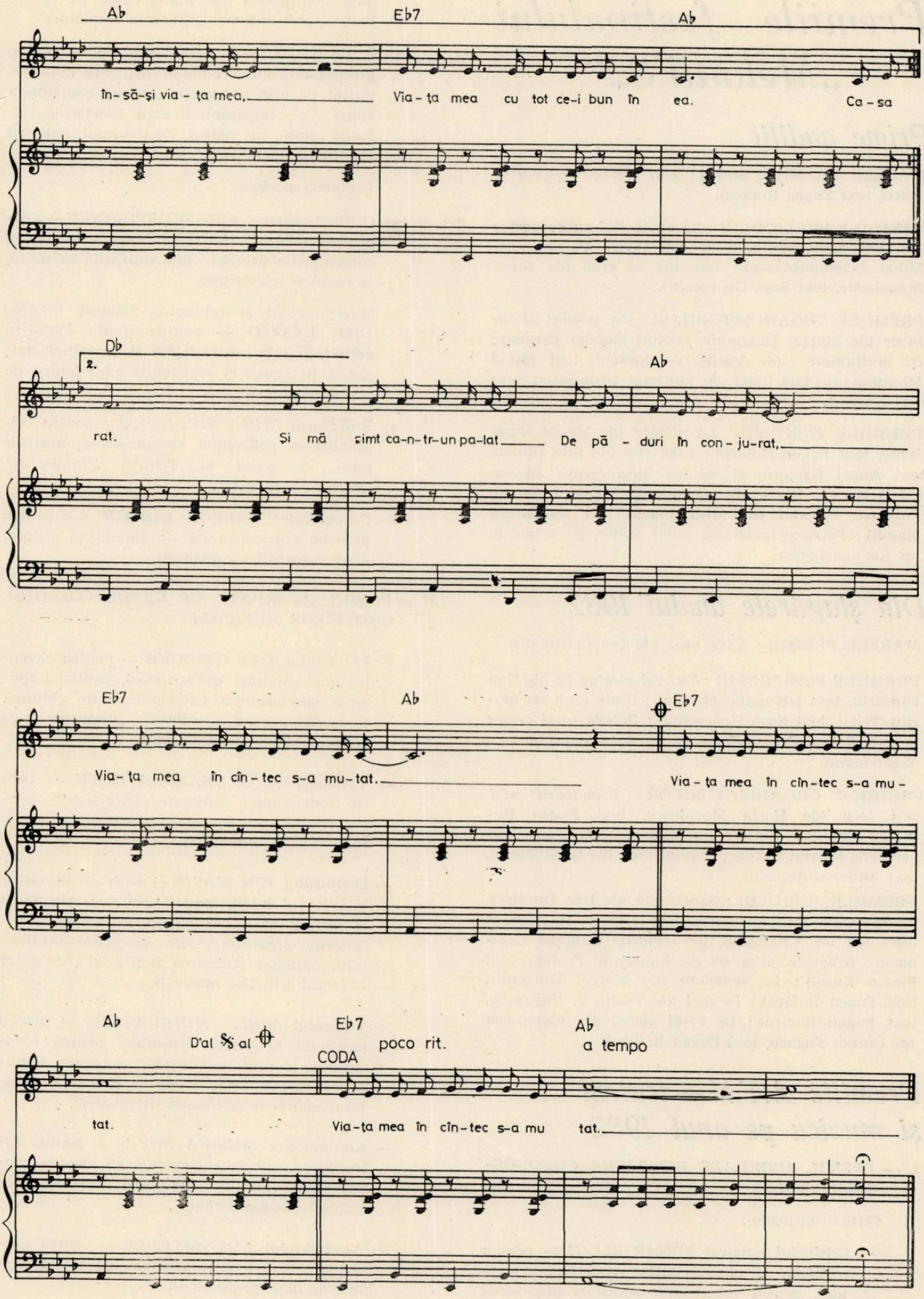
Radu ȘERBAN

CASA MEA

Muzica și Versurile de ION CRISTINOIU




Ab
Ab
știi.
gînd!
Știu din su-ne-te să fac
Ca o fla-că-ră să vii
O gră-di-nă și un lac
La un ceas pe ca-re-l știi
Ab
7
Db
Db
Și-un cur-cu-beu în-mi-res-mat.
Cînd eu te chem cu a-cest cînt.
Din tă-ce-rea lu-mii pot cu-
Și în ca-sa mea de su-ne-
Ab
Eb7
Ab
le-ge ar-mo-nii
te vei stră-lu-cii
În-tr-un fel pe ca-re tu nu-l știi.
La cea-sul cînd va fi să vii.
Ab
Ca-sa mea-i un cîn-tec cu a-cor-duri am-ple
E o
Me-lan-
Eb7
1.
cal-dă me-lo-di-e ca-sa mea
co-lic și fier-bin-te și cu-
Eu sînt su-fle-tul din ea
Ea e


Ab
Eb7
Ab
în-să-şi via-ţa mea, Via-ţa mea cu tot ce-i bun în ea. Ca-sa
Db
2.
Ab
rat. Şi mă simt ca-n-tr-un pa-lat De pă-duri în con-ju-rat,
Eb7
Ab
Eb7
Via-ţa mea în cîn-tec s-a mu-tat. Via-ţa mea în cîn-tec s-a mu-
Ab
Eb7
Ab
D'al 𝄋 al ⊕
CODA
poco rit.
a tempo
tat. Via-ţa mea în cîn-tec s-a mu tat.

Premiile festivalului „Melodii'82"

Prime audiții

MARELE PREMIU : *Mama, doar mama* de Marius Țeicu, text Eugen Rotaru).

PREMIILE PUBLICULUI : *Să nu te joci cu dragostea* (de Jolt Kerestely, text de Ion Ruș) ; *Vacanța* (de Mihai Constantinescu) ; *Lasă-mă să cred* (de Aurel Manolache, text Sașa Georgescu).

PREMIILE ORGANIZATORILOR : *Un pământ al tuturor* (de Marcel Dragomir, versuri George Țărnea) ; *Îți mulțumesc* (de Vasile Veselovschi, text Mihai Maximilian) ; *Om lîngă om* (de Paul Urmuzescu, text Hari Negrin).

PREMIILE JURIULUI : *La noapte* (de Vasile Vasilache, text Eugen Rotaru) ; *Cine știe* (de Sile Dinicu, text Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu) ; *Să nu mă-ntrebi* (de Horia Moculescu, text Eugen Rotaru) ; *Povestea valsului* (de Mișu Iancu, text Alexandru Mandi) ; *Primele iubiri* (de Ionel Tudor, pe versurile lui Nicolae Labiș).

Din șlagărele anului 1982

MARELE PREMIU : *Casa mea* (de Ion Cristinoiu).

PREMIILE PUBLICULUI : *Tu, vei rămîne tu* (de Dan Dimitriu, text Gheorghe Marian) ; *Unde erai* (de Marius Țeicu, text Sașa Georgescu) ; *Balada unui greier mic* (de Mihai Constantinescu, pe versurile lui George Topîrceanu).

PREMIILE ORGANIZATORILOR : *Primăverii n-ai ce-i face* (de Horia Moculescu, text Eugen Rotaru) ; *În luna florilor* (de Camelia Dăscălescu pe versurile Flaviei Buref) ; *Copilul meu* (de Ionel Tudor, text Andreea Andrei).

PREMIILE JURIULUI : *Săptămîna* (de Dan Dimitriu, pe versurile lui George Țărnea) ; *Nu e drept să fii uitat* (de Ion Cristinoiu, pe versurile Danielei Crăsnaru) ; *Dragoste, dragoste* (de Laurențiu Profeta, text Flavia Buref) ; *La revedere* (de Marcel Dragomir, text Eugen Rotaru) ; *În zori* (de Vasile V. Vasilache, text Eugen Rotaru) ; *De ce-ai plecat din viața mea* (de Cornel Fugaru, text Eugen Rotaru).

Premiile A.T.M.— teatrul și muzica pe anul 1982

I. — *PREMII ACORDATE DE CĂTRE CONDUCEREA A.T.M.*

Criticii muzicale :

— Criticului muzical *EDGAR ELIAN* — pentru eficiența și obiectivitatea paginilor de cronică, pentru contribuția adusă la împlinirea unor manifestări de înaltă clasă în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

— Criticului de balet *THEA PREDA* — pentru profesionalismul cronicilor dedicate manifestărilor de artă coregrafică, pentru contribuția adusă la îndeplinirea unor spectacole de înaltă clasă în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

Diplome speciale :

— Criticul muzical *DAN SCURTULESCU* — pentru profesionalismul și obiectivitatea dovedite în comentariile privind viața muzicală în presă, la radio și televiziune.

— Muzicologului și criticului muzical *FRANCISC LASZLO* — pentru ținuta înaltă a activității sale muzicologice și de critică muzicală în presă și emisiunile radiofonice de limba maghiară.

— Regizoarei *IRINA NICULESCU* — pentru originalitatea concepției spectacolelor muzicale puse în scenă la Teatrul „Tăndărică" (Nocturn Stravinski).

— Coregrafei *RALUCA IANEGIC* — pentru preocuparea constantă de înnoire a stilului artei coregrafice românești.

II. — *PREMII ACORDATE DE CĂTRE COLEGIUL CRITICILOR MUZICALI*

— Pianistului *DAN GRIGORE* — pentru excepționala activitate concertistică, pentru împlinirea spectacolului extraordinar de „Muzică și poezie", pentru inițiativa „dialogului" cu generațiile tinere de pianiști.

— Violoncelistei *ALEXANDRA GUȚU* — pentru remarcabila activitate concertistică, pentru promovarea valorilor literaturii muzicale românești și universale.

— Dirijorului *ION MARIN* — pentru o remarcabilă ținută interpretativă, pentru seriozitatea și competența profesională în cadrul manifestările organizate, sub auspiciile Festivalului național „Cîntarea României", de către Colegiul criticilor muzicali.

— Tînărului dirijor *MIHAI VÎLCU* — pentru susținuta activitate dirijorală, pentru entuziasmul și profesionalismul cu care a împlinit momente concertistice în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

— Ansamblului *MUSICA NOVA* — pentru întreaga sa activitate concertistică, pentru promovarea valorilor literaturii muzicale românești contemporane.

— Ansamblului *ARS ANTIQUA* — pentru contribuția adusă la împlinirea unor manifestări de înalt profesionalism.

Din activitatea Uniunii compozitorilor

CENACLE

La cenaclul din 7.II.1983, Secţia de muzică uşoară, de dans, estradă şi operetă a prezentat un program de noi înregistrări de muzică românească. Au putut fi audiate unele dintre cele mai recente şi apreciate lucrări ale autorilor : Dan Beizadea — *Eu te-am iubit, de ce-aş minţi* şi *Dragostea-i grăbită ;* Florin Bogardo — *Ce simţi cînd eşti îndrăgostit ;* Mihaela Boboc — *Te rog să mă uiţi ;* Zoltan Boros — *Romanţă ;* Camelia Dăscălescu — *Păpădie, păpădie* şi *Vals sentimental ;* Edmond Deda — *Cad frunze* şi *Triptic ;* Adrian Enescu — *Disco song ;* Aurel Giroveanu — *Cred în visul meu ;* Mişu Iancu — *Cîntec pentru mama ;* Gabriel Mărgărint — *Un gînd de pace* şi *Al cui e dorul ;* Dan Mizrahy — *Să mergem mai departe* şi *Ispita ;* Horia Moculescu — *Nu vreau să te mai pierd* şi *Polul nord — Polul sud ;* Laurenţiu Profeta — *Eu te-am ales pe tine ;* Dan Stoian — *De iarnă ;* Vasile Vasilache jr. — *Din atîtea iubiri* şi *Încearcă să alegi ;* Adalbert Winkler — *Cîntecul.*

*

Cenaclul din 14.II. a sărbătorit în cadru festiv. aniversarea a trei dintre membri de prestigiu ai Uniunii compozitorilor şi muzicologilor : Emilia Comişel, Harry Brauner şi Viorel Cosma. Prezentînd bogata şi susţinuta activitate a fiecăruia în parte, în domeniile etnomuzicologiei, folclorului, istoriografiei, lexicografiei, criticii muzicale şi pedagogiei, au luat cuvîntul tovarăşii : Nicolae Călinoiu — preşedinte, Vasile Tomescu — secretar, Tiberiu Alexandru, Octavian Cosma, col. Radu Olaru, Gheorghe Oprea, Doru Popovici, Despina Petecel, Speranţa Rădulescu, Iosif Sava, Horia Şurianu, Elena Zottoviceanu. Întreaga asistenţă a primit cu entuziasm iniţiativa organizării unor astfel de manifestări, şi a răsplătit cu aplauze valoarea incontestabilă şi recunoscută a muncii etnomuzicologilor şi muzicologilor sărbătoriţi.

*

La 28.II. Uniunea compozitorilor în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti a organizat un cenaclu de lucru avînd drept scop schimbul de experienţă şi îndrumarea dirijorilor formaţiilor corale din ţară. Cîteva indicaţii de bază privind formarea vocilor pentru cor, a tehnicii vocale indispensabile realizării unei formaţii valoroase, precum şi evocarea vechilor tradiţii ale muzicii corale româneşti au fost formulate de compozitorul şi dirijorul Dumitru D. Botez şi de dirijorul Petre Crăciun, decanul Facultăţii de compoziţie, muzicologie, profesori de muzică din Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Exemplificările corale au fost susţinute de formaţiile : *Juventus Carmen* dirijată de Valentin Gruescu şi *Pontica* (din Constanţa) dirijată de Sabin Nicolaina. Alături de lucrări din repertoriul coral clasic românesc şi universal au fost interpretate lucrări ale compozitorilor noştri contemporani : Vasile Vasilache jr. — *Ceauşescu, tinerii ;* Iovan Miclea — *Solie de pace ;* Laurenţiu Profeta — *Aceasta e ţara străbună ;* Irina Odăgescu — *Pe nimb de vulturi ;* Doru Popovici — *Cîntec de lume ;* Dariu Pop — *Suită din Oaş,* etc.

M. M.

Lucrări prezentate la birourile secţiilor

Secţia de operă şi balet : Liviu Comes — *Sarmis,* suită coregrafică ; Leib Nachman — *Doftana,* oratoriu-dramatic.

Secţia de muzică simfonică şi de cameră : Sigismund Toduţă — *Sonata a II-a pentru vioară şi pian ;* Doina Rotaru — *Sonata pentru flaut şi harpă ;* Şerban Nichifor — *Vise,* pentru flaut, vioară şi pian.

Lucrări intrate în biblioteca de difuzare

Şerban Nichifor — *Variaţiuni în stil baroc* (orch. : Fl. 2 ob., fg., 3 tromb., 3 tromp., corzi).

Anton Zeman — *Simfonia II, „1784"* orch. : (3, 3, 3, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; 3 timp., 2 T-Tom, Gr. cs., ptti, gong, vibr., sil., camp., 2 legni, toaca ; arpa, pian ; corzi).

Acţiuni ale Uniunii compozitorilor

În ziua de 10 februarie la Călăraşi în cadrul cercului de „Prieteni ai muzicii", muzicologul Petre Codreanu a prezentat tema : „De ce şi cum ascultăm muzică simfonică" expunere ilustrată cu exemple muzicale. ● În ziua de 5 şi 6 februarie în Bucureşti sectorul 2 a avut loc etapa municipală a corurilor şcolare în cadrul Festivalului Naţional „Cîntarea României", ediţia IV-a, cu participarea compozitorilor : Zaharia Popescu şi Iovan Miclea în juriu. ● La 25—27 februarie compozitorul Ştefan Andronic a participat la preselecţia formaţiilor artistice din judeţul Teleorman pentru F.N.C.R. ● La 27—28 februarie compozitorul Pascal Bentoiu a dezbătut probleme ale creaţiei româneşti contemporane la Filiala Uniunii compozitorilor din Cluj-Napoca.

*

Între 18 şi 23 februarie a avut loc Bienala internaţională la cea de a IX-a ediţie Berlin 1983. A participat corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin cu lucrări corale româneşti de Al. Paşcanu, M. Marbe, S. Pautza, Liana Alexandra, Dan Buciu, Corneliu Cezar. Din delegaţie au făcut parte Liana Alexandra şi Dan Buciu.

Angela VODĂ

Suita pentru violoncel solo op. 48 Nr. 3 de Carmen Petra Basacopol

Marcel SPINEI

În spațiul stelar, plin de substanță și culoare, al muzicii camerale contemporane românești, un loc important îl ocupă creația dedicată violoncelului.

Ținînd cont de resursele sonore bogate ale acestui instrument, resurse exploatate și neexploatate, muzica contemporană propune și încearcă să stabilească noi dimensiuni, pentru exprimarea sintetică a limbajului său.

Literatura componistică modernă românească, pornind de la cele două sonate dedicate violoncelului de către G. Enescu îmbogățește la un nivel de o înaltă concentrație, paleta policromă universală prin lucrări ca : *Sonata pentru violoncel și pian* (1921) de I. Perlea, *Sonata bizantină pentru violoncel solo* (1940) de P. Constantinescu, *Sonata pentru violoncel și pian* (1946, rev. 1958) de T. Ciortea, *Sonata pentru violoncel și pian op. 3 nr. 1* (1952) de D. Popovici, *Sonata pentru violoncel și pian op. 4* (1952), *Suita pentru violoncel solo op. 48 nr. 2* (1981) de Carmen Petra Basacopol, *Sonata pentru violoncel și pian* (1953) de D. Gheciu, Suita *Imagini ardelene pentru violoncel și pian, Sonata pentru violoncel și pian* (1963) *Sonata pentru violoncel solo* (1965) de W. G. Berger, *Sonata pentru violoncel solo* (1962), *cu percuție* (1974) de A. Vieru, *Sonata pentru violoncel și pian* (1965) de D. Constantinescu, *Sonata pentru violoncel solo* (1970) de T. Olah, *Sonata pentru violoncel solo, Evoluțio '74* (1974) de L. Mețianu, etc. ...

Concepute și exprimate prin tehnici diverse de compoziție, de la modalism autohton sau de tip bizantin la serialism, structuralism, aleatorism, neomodalism, etc., aceste lucrări au în profunzime, vibrația melosului autentic românesc.

Suita pentru violoncel solo op. 48 nr. 2 de Carmen Basacopol este concepută ca o mișcare amplă, unitară, grupată în patru secțiuni : *Allegro appassionato, Andante malinconico, Moderato con fantasia* și *Allegro con brio.*

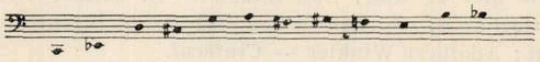
Tehnica compozițională folosită este cea serială ; un polimodalism în structuri deloc rigide, forțate.

Din punctul de vedere al morfologiei muzicale, lucrarea vădește predilecția compozitoarei către amplificarea variațională în forme libere — de tip improvizatoric monopartit (vezi *Allegro appassionato* și *Andante)* sau tripartit *(Moderato con fantasia* și *Allegro con brio).*

Prima mișcare a Suitei — *Allegro appassionato,* este realizată de compozitoare într-un caracter neomodal.

Ritmul energic, obsesiv, domină lucrarea. Exprimarea tehnică compozițională este cea serială, în care, densitatea 12 este dispusă lărgit.

Componentele seriei sînt :



expuse astfel : — primele 6 măsuri conțin 7 note din serie ; — de la măsura 7—12, seria va fi completă.

Bazată pe principiul variațional, seria este prelucrată prin procedee diverse, de tipul : transpoziții, permutări, condensări, cu schimbări în direcția evolutivă, sau de densitate, pe parcursul a patru etape :

I — expunerea inițială : parțial plus integral (7 note din serie, apoi seria completă) ;

II — expunerea secundară : parțial plus integral (5 note din serie pe sunetul sol diez ; apoi, seria completă) ; — folosește procedeul inițial al expunerii — ;

III — variațiuni, permutări, cu 5 sunete din serie, pe sunetul mi ;

IV — variațiuni, condensări, cu 4 sunete din serie, pe sunetul sib.

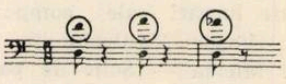
Coda, energică și ritmică, printr-o pedală, va dizolva tema în două sunete :, sunetele inițiale ale seriei, după o aglomerare sonoră pe verticală, cu suspensii acordice dense.

Secțiunea a II-a a Suitei este *Andante malinconico — rubato,* o quasi improvizație în caracter doinit.

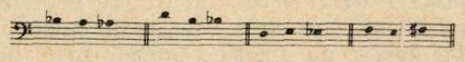
Ideile tematice se detașează peste o țesătură policromă, întreaga lucrare desfășurîndu-se pe o mare arcuire melodică.

Starea lentă, care sintetizează toate eforturile spre interiorizare, dă mișcării o densitate gravă.

Un mod de trei sunete constitue celula generatoare, ce va construi secțiunea :



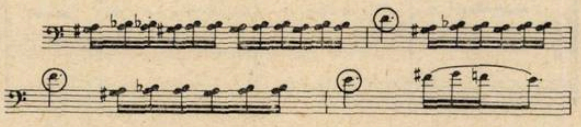
Pe lîngă modul de bază, se insinuează diverse moduri cromatice, de tipul :



În tranziții, se remarcă formule augumentatoare bazate pe intervalul de cvartă.

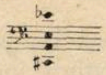
Construită pe principiul variațional, în evoluția lucrării se disting două etape :

I — *A*-ul, situat în zona *mp* — *mf*, unde caracterul improvizatoric este dat de jocul dublelor în secunde, peste care se țese tema :

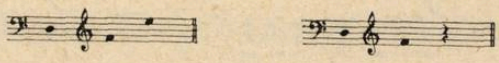


II— *B*-ul, situat în zona *mf* — *f*, apoi *p*—*ppp*, reluînd de fapt *A*-ul, prin transpoziții, condensări și permutări.

De remarcat acordul care construiește punctul culminant al întregului *Andandante*, acord format din verticalizarea — cu un semiton mai jos, a celulei generatoare :



Ultimile două expuneri ale celulei prototip sînt importante pentru rememorare ;



expuse, peste murmurul neîntrerupt al „ideii de acompaniament" improvizatoric. Este demn de reliefat, îndeosebi în acest *Andante*, modul deosebit în care compozitoarea folosește culoarea timbrală a violoncelului, descoperind expresivități particulare, prin exploatarea preferențială a corzilor *re* și *sol* în duble, glissando, flageolete.

A treia mișcare a Suitei este *Moderato con fantasia*, o secțiune dinamică, volitivă, cu accente dramatice.

Tehnica serială este liberă, sugerînd elemente de improvizație.

O trăsătură generală — cu referire la stilistică — exprimată și în această secțiune, este coexistența gîndirii melodice enesciene, cu spiritualitatea proprie compozitoarei.

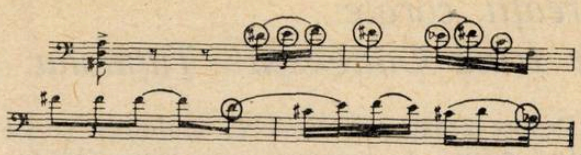
A-ul, prezintă totalul cromatic — de două ori— desfășurat incomplet, ultimul sunet — la bemol constituind construcția pentru un punct culminant.

Caracterul improvizatoric este pregnant ; trăsătura va fi caracteristică și secțiunii *C* a lucrării.

Formule ritmice, adunate în multiple cascade sonore, susțin din plin dramaturgia.

Partea mediană a lucrării — enesciană prin excelență —, aduce o densificare evidentă.

Ea este construită pe un modul de 7 sunete :



Evoluția seriei se va baza — la fel — pe procedeele tehnice folosite anterior.

În dramaturgia lucrării, punctul culminant este destinat secțiunii *C*. În *ff* — *ruvido*, densificarea sonoră este susținută de o ritmică agresivă. Este vorba despre un joc continuu între structurare și destructurare aparentă. O respirație scurtă separă acest arc de rememorarea vagă a *B*-ului, în *Coda*.

Substanța sonoră densă se rarefiază, *Coda*, concluzionînd *Moderato con fantasia* — dramatic, în zona nuanțelor eterice.

Ultima secțiune a Suitei, *Allegro con brio*, este o mișcare amplă, energică, densă.

O serie de 9 sunete va constitui *A*-ul masiv, serie ce este construită pe desfășurarea unei cvarte, într-un ambitus larg :

Prin permutări ritmice accelerate, sprijinite de un tremolo *nervoso*, *A*-ul cunoaște o acumulare de energie maximă, ce este exprimată prin acorduri de patru sunete, în *ff*.

B-ul, formează un contrast prin mișcare, cantabilitate nostalgică și prin registrul acut folosit. Derivînd din *A*, cantilena se bazează pe un polimodalism cu oscilații permanente de terță.

Repriza este dinamizată, în acorduri energice — *ben ritmato* —, cu un joc continuu de accente. Întreaga tensiune acumulată pe parcursul celor patru mișcări ale suitei își găsește culminația în *Coda*.

Cîteva concluzii privind ordonarea în timp a *Suitei :*

1. Organizarea macrostructurală a lucrării pe antiteza : structurat — destructurat, volitiv — eteric, ambele relații situîndu-se într-o evoluție continuă.

2. Privind microstructura, temele sînt melodice, fluente, generatoare de haos aparent — quasi improvizando. Un joc între determinat și indeterminat, mînuit cu multă măiestrie.

3. Structurarea omofonă a primei părți, determină o concentrare polifonică evolutivă necesară, vădită în secțiunile II și III, finalul, situîndu-se într-o zonă de passacaglie, cu acorduri dense, suprapuse, generate de textură.

Exploatînd resursele instrumentale cu mult rafinament și cu un deosebit simț al dozajului și culorilor, *Suita pentru violoncel solo op. 48 nr. 2* de Carmen Petra Basacopol, se înscrie ca o valoroasă contribuție adusă creației noastre camerale.

Creații corale de Irina Odăgescu — Țuțuianu

Despre creația de cameră, simfonică și vocal-simfonică a compozitoarei Irina Odăgescu-Țuțuianu s-au scris pe drept articole favorabile. Considerăm necesară și istructivă analiza lucrărilor corale, lucrări ce atrag din ce în ce mai mult atenția atît a marelui public cît și a specialiștilor. Unele sînt simple cîntece în stil popular, cu un pronunțat farmec melodic, altele sînt poeme de proporții sau ample madrigale solid construite, deosebit de expresive.

Un cîntec vioi plin de suavitate este *Marea inimă a țării* (1974), conceput pe versurile lui Ioan Meițoiu. Compozitoarea realizează un plăcut paralelism *sol major-mi minor eolian*, urmat de o modulație îndepărtată la tonalitatea „do diez minor", ca mai apoi, printr-o modulație cromatică să se revină la modul inițial. Dacă la început discursul muzical era conceput dens sub aspectul armonic, în secțiunea centrală se remarcă o rarefiere a scriiturii, realizîndu-se un binevenit contrast. În repriza cîntecului se remarcă din nou o scriitură armonică foarte concentrată, ce conduce spre o culminație, consolidînd astfel modul de *mi-eolian*.

Muzica este în concordanță cu versurile poetului, în care se evidențiază sentimentul dragostei de patrie.

Un alt cîntec, ce se caracterizează printr-un plus de expresivitate și personalitate este *Cîntînd plaiul Mioriței* (1976), pe versurile lui Nicușor Constantinescu. De data aceasta Irina Odăgescu utilizează o temă încadrată în tradiționalul minor armonic.

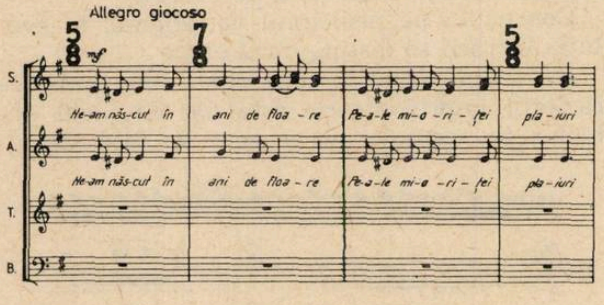
Mai departe este sistemul ritmic, în care predomină măsurile de 5 și 7, imprimînd limbajului sonor o evidentă asimetrie. Ca și în primul opus citat, se resimt intonații ale melosului popular. În secțiunea mediană se realizează modulații cromatice spre un centru tonal îndepărtat — *fa major* — care servește drept sextă napolitană pentru revenirea subtilă la „mi minorul" de la început.

Compozitoarea utilizează cu un farmec aparte cromatismul, fără a cădea în formule mult folosite ale creatorilor romantici din veacul trecut, cu alte cuvinte, se preia tradiția cu noi semnificații armonice, prin apelarea discretă la unele relații modale.

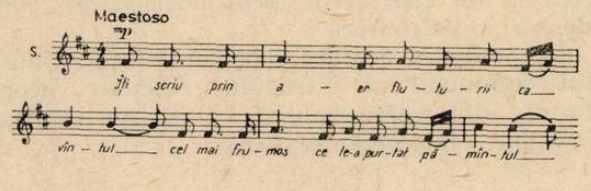
Repriza reduce ideea inițială, de data aceasta cadențînd în *mi major*.

Caracterul lirico-pastoral este evident chiar de la o primă ascultare. Calitățile esențiale sînt corelația subtilă între un melos simplu și o ritmică asimetrică, la toate acestea se adaugă înlățuiri de armonii clare ce duc la pregnanta modulație spre *fa major*, care, după cum am mai spus, joacă și rolul de sextă napolitană a lui *mi minor*. Se cuvine a menționa faptul că această piesă a fost premiată la festivalul național „Cîntarea României" în anul 1979.

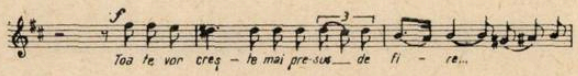
Numele Patriei este una dintre reușitele indiscutabile ale autoarei. Versurile poetului Vasile Nicolescu ne impresionează prin inspiratoarele lor metafore.



Prima idee este tratată la unison :



Autoarea realizează un joc tonal *fa diez minor — re major*, culminînd cu o melodie generoasă în secțiunea centrală, expusă în *si major*.



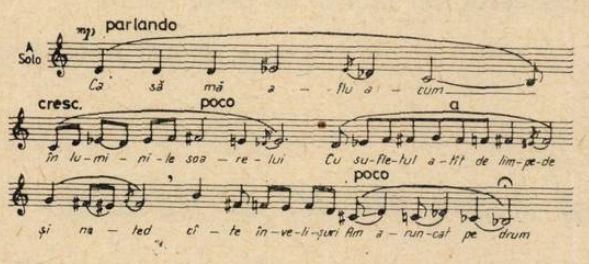
După o amplă și fremătătoare desfășurare melodică, prin care Irina Odăgescu ne arată că știe să conducă în mod ferm o temă de amplă respirație, urmează o limpezire a tumultului armonico-melodic, ce coincide cu o repriză variată a primei idei expuse la începutul piesei. Revine și ideea secundă după schema a,b,a',b', terminată cu o codă în tonalitatea *fa diez major*. Compoziția *Numele patriei* a fost preterminată de Uniunea compozitorilor în anul 1979.

Dacă în aceste expresive miniaturi predomina stilul omofon, în piesa *Ochi de flori* (1979) concepută pe versuri populare se disting unele polifonii voit primitive, în care *isonul* are un rol important. Specificul modal — ne referim la modul eolian — este bine conturat, într-un discurs sonor simplu dar nu simplist.

Un alt aspect în creația autoarei îl reprezintă madrigalele de ample proporții : *Oglindire* (1971) pe versurile minunate ale regretatei poete Mariana Dumitrescu, piesă înregistrată de corul *Madrigal* sub conducerea maestrului Marin Constantin, pe un disc Electrecord, *De doi* (1976) pe versuri populare stilizate, distinsă cu premiul Uniunii compozitori-

lor (în anul 1978) și *Rugul pîinii* pe versuri de Ion Crînguleanu.

Madrigalul *Oglindire* se impune prin complexitatea scriiturii vocale, modalismul ne apare larg-cromatic chiar de la început.



În continuare se pot observa fascicole sonore de mare efect coloristic. A doua secțiune este tratată polifonic, cu ajutorul unor imitații libere, care tind spre o culminație dramatică. Secțiunea următoare — ben ritmato — apelează la motivele incisive caracteristice. Secțiunea a patra este de un mare farmec melodic, cu un bine găsit *ison* la vocile de altiste. În cea de a cincea secțiune se îmbină tehnica *parlando* cu scriitura acordică și cu tehnica fascicolelor sonore ca, în cele din urmă, să se revină la ideea inițială, mult amplificată timbral și continuată cu un sugestiv *recitando*.

Poezia Marianei Dumitrescu, de o mare profunzime și cu o evidentă nuanță meditativă este tălmăcită cu originalitate, culminînd cu imaginea simbolică :

...Ca să mă aflu acum în luminile soarelui
Cu sufletul drept și înalt.
Cîtă putere în patru vînturi azvîrlită,
Cîtă viață risipită"...

În madrigalul *De doi,* compozitoarea concepe limbajul sonor cu multe recitative, — care ne amintesc de baladele populare, — îmbinate subtil cu instrumentele de percuție : toaca, campane, gong, vibrafon, tamburo picolo, 3 tom-tom, temple-block, piatti, triangolo, și timpani. Textul este plin de noblețe :

...Cum vi se împletesc cosițele / să vi se'mpletească sufletele".

În secțiunea următoare corul imită, în cele din urmă conturîndu-se expresive *clustere* incomplete, de mare efect dramatic :

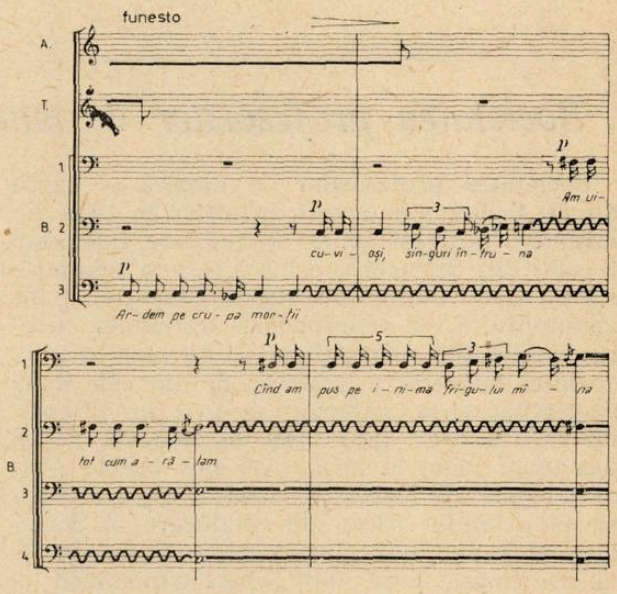
„numai brațe de îmbrățișat vă fie dat"...

Secțiunea a treia este dedicată instrumentelor de percuție, apoi corului vorbit cu efectul notat *susurando* într-o notație aleatorică, fără măsură. Ultima structură este pur acordică, strălucitoare, reliefînd și consolidînd un mod de do cu cvartă mărită și treapta șaptea alterată inferior : „să vă iubiți să fiți fericiți..."

Ce este atrăgător la această piesă de amplă respirație ? Îmbinarea unui concept modal tradițional cu efecte timbrale novatoare : sonorități percutante, cor vorbit, fascicole sonore, momente aleatorice, într-un tot unitar expresiv și original.

Ultimul madrigal de care ne ocupăm se intitulează *Rugul pîinii.*

Este un opus liric, iar versurile degajă melancolie : „fumul acela de iarnă tușind pe toate gurile ieșite la moarte, încă mai pare un răzvrătit surd, care bate la o tobă pe cîmpuri departe"...



În acest poem coral, efectele expresive de toacă și de tamburină se îmbină cu recitarea unei femei. Urmează un fragment în care corul vorbit, fascicole sonore, corul tratat polifonic — în sens tradițional — și acordic — cu caracter politonal — generează o plăcută coloratură sonoră. Ea este continuată de un *fugato.*

Apoi se impune o temă cantabilă, expusă la sopran, suprapusă peste pedala altistelor și prelungită cu cromatisme de tip bartokian (fa diez, sol, la bemol, sol, fa becar, etc.), culminînd în secțiunea agitato cu o polifonie densă, obținută prin valorificarea corului vorbit și a unor dramatice clustere, precum și a sonorităților evocatoare de clopote —, ca în cele din urmă să se evidențieze sensul solar al muzicii și al cuvintelor :

...„Dar atîta grîu și flori ce ies pe lume
Către firea zilelor de azi
Îi înalță veșnic în lumină
Ca pe niște fără seamăn brazi"...

Corurile scrise de Irina Odăgescu Țuțuianu relevă două stiluri deosebite : unul cantabil, tradițional, pe linia modalismului diatonic cultivat de marii maeștri Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu sau Sigismund Toduță, altul cu tendințe spre „atematism", asociat unui modalism cromatic cu treptele mobile prin excelență. În primul stil, predomină formele cu repriză ; în cel de al doilea, principiul structurilor cu o permanentă varietate. Sub aspectul pur timbral, în corurile canta-

bile se evidențiază o scriitură simplă și aerată, în madrigale, dimpotrivă, o scriitură complexă, pe de o parte reliefînd „sunete determinate", pe de altă parte, „sunete nedeterminate" și îmbinate cu multă fantezie cu sonoritățile instrumentelor de percuție.

Și într-un stil, și-n altul se relevă o prelucrare creatoare a folclorului, autoarea fie apropiindu-se de citat, fie transfigurîndu-l expresiv.

Dincolo de toate acestea ținem să accentuăm măestria și expresivitatea nobilă a acestor coruri, demne de a fi interpretate în marile săli de concerte din țară și de peste hotare.

Alina MUȘAT-POPOVICI

Societatea profesorilor de muzică și desen din R. S. România

Societatea profesorilor de muzică și desen din R. S. România a fost inființată în 1970 din inițiativa profesorilor de specialitate, îndeosebi a celor din București, printre care și semnatarul acestor rînduri. Ministerul Educației și Învățămîntului, ce coordonează activitatea tuturor societăților științifice, a răspuns pozitiv dorinței unanime a profesorilor din cele două specialități și la conferința pe țară din 17 aprilie 1970 a celor peste 100 de delegați, veniți din toate județele țării, s-au pus bazele juridice legale ale societății. Dăm mai jos componența primului Birou de conducere al Societății și al secțiilor : președintele Societății — D. D. Botez, prof. univ., maestru emerit al artei ; vicepreședinte — secția muzică : Constantin Ionescu, conf. univ. la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — București ; vicepreședinte pentru secția desen — Danu Teodor, prof. la Liceul de artă „N. Tonitza" — București ; secretar general — Anton Scornea — profesor de muzică gradul I la Liceul „D. Cantemir" — București. Cei doi vicepreședinți lucrau cu secțiile specialității lor din care făceau parte : Muzică-Metodică : Ion Serfezi — prof. univ. Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — București, Creație și interpretare — Alexandru Pașcanu — prof. univ. Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — București ; desen : Metodică : Alexandru Tohăneanu — prof. univ. Institutul de artă „Nicolae Grigorescu" — București ; Creație : Ion Sălișteanu lector Univ. Institutul de artă „N. Grigorescu din București, Istoria și teoria artei : conf. univ. Maria Dumitrescu — conf. univ. la Institutul de artă „N. Grigorescu".

Aceste colective de muncă au cuprins și pe alți numeroși profesori de specialitate din școli, licee de cultură generală, școli și licee de artă, institute de învățămînt superior din București, Iași, Cluj-Napoca, Brașov, Timișoara, Tîrgu-Mureș. Societatea profesorilor de muzică și desen are în prezent 41 de filiale, fiind reprezentate toate județele țării. Noi dorim ca profesorii de muzică și desen, în fiecare unitate școlară, să reprezinte motorul activității cultural artistice din școală și din afara școlii.

Multiplele realizări ale profesorilor de muzică și desen sînt consemnate în diplomele obținute la concursurile de tineret din cadrul Festivalului național „Cîntarea României". Serbările școlare trimestriale, anuale sau cele de la căminele culturale și casele de cultură, în care prezența profesorilor de muzică este cît se poate de activă, sînt dovezi grăitoare ale dăruirii și angajării întregii capacități de creație și interpretare a profesorului de muzică, pentru școală și artă. Dacă personalitatea și munca profesorului de muzică ar rămîne numai în cadrul strict al lecțiilor din clasă, el ar abdica de la una din marile lui îndatoriri — de a fi promotorul activității cultural-artistice în școală și în afara școlii.

În sutele de inspecții și lecții deschise pe care le-am făcut și la care am asistat, în Capitală și în țară, am constatat întotdeauna că profesorul lucrează pe multiple planuri : școală, formații artistice, instituții de cultură.

Societatea noastră a organizat numeroase concerte și alte manifestări în care profesorii de artă și-au etalat munca și talentul. Am sprijinit prin filialele noastre apariția unor publicații de specialitate, de creație și interpretare, metodice, lucrări monografice, etc. Participarea Societății noastre la organizarea și desfășurarea cursurilor de perfecționare pentru profesorii de muzică împreună cu Institutul central de perfecționare a cadrelor didactice a însemnat o orientare a programei acestor cursuri spre acțiuni practice, de care profesorii aveau nevoie în școlile unde activau.

Între anii 1976—1979, cîte 150—200 de profesori de muzică au beneficiat de expuneri și demonstrații practice făcute de profesori metodiști, membri în conducerea și în secțiile filialelor, dintre care citățm pe Vasile D. Nicolescu, Anton Scornea, Dumitru D. Stancu, Ana Motora Ionescu, Valeriu Pop Băleni, Ion Delu, Mircea Gorgos, Alexandru Rusin, Silvian Georgescu, Nicolae Istrate.

Am dori să ne oprim și asupra unor perspective din planul de muncă pe anul 1983 și cele de viitor (nu prea îndepărtat). Am îndemnat filialele noastre să organizeze medalioane muzicale și plastice. În 1983 este centenarul Ciprian Porumbescu și fiecare profesor de muzică trebuie să dedice acestui însemnat compozitor român al veacului al XIX-lea o comemorare, în care să se cînte din creația lui. Cursurile de vară, ne propunem să le organizăm tot în

a doua jumătate a lunii iulie și între 1—20 august 1983, într-o regiune în care participanții să beneficieze de un regim climatic reconfortant, de prelegeri interesante și atractive ca și pînă acum. Participarea profesorilor de muzică la ediția actuală a Festivalului național „Cîntarea României" este o datorie de conștiință și profesională.

Și pentru că este vorba de Festivalul național „Cîntarea României", îmi exprim încă o dată părerea că în jurii este indicat să fie și un membru al filialei Societății profesorilor de muzică și desen. Știm că sînt mulți creatori de cîntece frumoase în rîndul profesorilor de muzică, cîntece dedicate patriei, partidului, muncii, păcii. Unii le-au pus în repertoriul formațiilor ce le conduc și foarte bine au făcut, însă atestarea valorii artistice a acestora este necesar s-o facă secția de creație a filialei, în colaborare cu celelalte foruri existente la nivel de județ.

În viitor, în această rubrică vor fi comentate programele și manualele de muzică și creațiile muzicale cu caracter didactic. Se vor da știri despre realizările foarte importante ale profesorilor de muzică și ale elevilor ce urmează școlile de artă. Prin această rubrică am dori să se dezbată și clarifice căile de realizare a unui „Lexicon al profesorilor de muzică" reprezentativi, din școala românească, a căror muncă a făcut cunoscută creația și arta muzicală românească.

Prof. Anton SCORNEA

Comemorări

KAROL SZYMANOWSKI

La 24 septembrie 1982 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Karol Szymanowski, unul dintre cei mai mari compozitori polonezi de după Chopin și în același timp una din figurile reprezentative ale muzicii europene din prima parte a secolului XX. Compozitorul s-a născut în satul Tymosowka, dintr-o familie de proprietari din nord-vestul Poloniei, aflată pe vremea aceea sub stăpînirea Rusiei țariste. Talentul compozitorului moștenit de la ambii părinți a avut în ambianța casei părintești condiții de dezvoltare deosebit de favorabile. Dînd de timpuriu dovada talentului său muzical, ia lecții de pian de le vîrsta de 7 ani și începe să compună la zece ani. Concomitent cu studiile sale de liceu pe care le-a urmat la Moscova, Szymanowski a studiat pianul cu eminentul profesor Neuhaus iar apoi urmează cursurile de compoziție ale Conservatorului din Varșovia în clasa lui Zygmund Noskowski.

În partea a doua a secolului trecut creația muzicală poloneză, reprezentată de un număr redus de compozitori, ca Stanislas Moniuszko, Vladimir Zelenski, Zygmunt Noskowski și alții, și se afla sub semnul tendințelor naționale ce s-au manifestat la un nivel inferior celor atît de convingător afirmate în mazurcile și polonezele lui Chopin. Pe la începutul secolului XX, a luat naștere mișcarea literară care urmărea depășirea limitelor strict naționale dominante pînă atunci în cultura poloneză, ca expresie a rezistenței împotriva politicii de impilare a celor trei puteri care în secolul al XVIII-lea au împărțit Polonia. Tendințe similare au început să se manifeste și în creația muzicală, compozitorii polonezi căutînd o apropiere mai mare de arta muzicală occidentală. În acest scop s-a format grupul de compozitori „Noua Polonie" din care în afară de Szymanovsky au făcut parte : Apolinay Szeluto, Ludomir Rozycki, Vladimir Lubomirski și Gregorz Fitelberg. Animat de această dorință Szymanowski întreprinde frecvente călătorii în Germania, Austria, Italia și Franța unde i se oferă prilejul de a lua contact cu creația muzicală a personalităților celor mai de seamă. În timpul anilor de conservator Szymanovsky studiază pe lîngă creația clasicilor, cu pasiune operele lui Richard Wagner și lucrările simfonice ale lui Richard Strauss, primele sale compoziții fiind scrise sub influența combinată a muzicii clasice și postromantice. Cu prilejul unei călătorii în Germania, o impresie deosebită îi face opera muzicală a lui Max Reger a cărui influență lasă și ea urme importante în lucrările sale din aceea perioadă. Plecînd cu alt prilej în Franța, aici se întîlnește cu muzica lui Debussy, ceea ce are drept urmare eliberarea sa de sub influența precumpănitoare a muzicii germane și o modificare importantă a gîndirii sale armonice. Astfel, drept consecință a contractului său cu muzica diferitelor personalități din Apus și a procesului de asimilare a unor tehnici noi, limbajul lui Szymanowski prezintă de-a lungul drumului său creator modificări destul de importante, cele trei diferite perioade stilistice (I — 1907—1914 ; II — 1914—1920 ; III — 1920—1936) fiind totuși organic legate între ele datorită fondului lor emoțional predominant, constituind expresia unui temperament înclinat — cum afirmă muzicologul polonez Sofia Lissa — spre misticism și extaz. Tratîndu-și de prin anii 1920 boala de plămîni în Munții Tatra, Szymanowski ajunge în contact cu muzica populară poloneză din acea regiune, care exercită o însemnată influența asupra gîndirii sale muzicale ; comentatorii polonezi ai operei sale consideră că abia sub înrîurirea muzicii populare poloneze Szymanowski a reușit să-și făurească un stil cu totul personal, caracteristic pentru lucrările sale cele mai importante ca baletul *Harnasie, Simfonia a IV-a, Concertul pentru vioară nr. 2* și altele.

Primele lucrări ale lui Szymanowski, în majoritatea lor piese pentru pian și cîntece sînt încă strîns legate de tradiția clasico-romantică, influența muzicii germane (Brahms, Reger și Strauss) fiind evidente. Cea mai importantă lucrare a sa de pian din acea perioadă este *Sonata nr. 1* (op.8). Strict tonală, această compoziție are în mod neîndoielnic influențele compozitorilor menționați mai sus, înrîurirea lui Chopin, manifestîndu-se doar în pasajele de mare virtuozitate care oferă scriiturii pianistice un caracter briliant.

Finalul, o Fugă la trei voci nu este scrisă în mod integral în stil riguros contrapunctic, părți polifone alternînd cu episoade de structură omofonă și pasagii de virtuozitate. În scopul unei mai organice legături cu partea I a Sonatei, în punctul culminant al fugii apare tema I a primei părți. Acest procedeu de revenire la sfîrșitul unei compoziții la ideile muzicale expuse la începutul ei, va fi aplicat de Szymanowski și în lucrările sale de mai tîrziu, ca o caracteristică a tehnicii sale componistice.

Între prima și cea de a doua sonată nu există deosebiri esențiale de conținut și de stil, modificări în ceea ce privește caracterul muzicii lui Szymanovski vor apare doar de pe la 1914.

Din prima perioadă de stil a lui Szymanowski fac parte și primele sale două simfonii, prima op.15, compusă în 1907 și cea de a doua sa lucrare de acest gen, în Si bemol major, op.19, scrisă în 1909.

În timp ce prima simfonie, de factură destul de academică, este încă atașată la unele modele clasico-romantice, *Simfonia a II-a* constituie un pas înainte pe calea modernizării modului său de exprimare, compozitorul încercînd o sinteză între două stiluri atît de contradictorii, pe deoparte cel contrapunctic, sobru, al lui Max Reger, și cel predominant omofon al lui Richard Strauss, colorat datorită unei orchestrații atît de opulente.

Într-una din scrisorile sale Szymanowski se referă la cea de a doua sa *Simfonie* în felul următor : „Simfonia se va înfățișa astfel : prima mișcare într-o manieră destul de măreață, mișcarea a doua, o temă cu nouă variațiuni, adagio-ul și finalul cu o fugă". Și mai departe : „Nimic nu mi-a plăcut atît de mult, de multă vreme, ca această simfonie. Am impresia că cîteva cutii fermecate, pline cu valori muzicale s-au deschis în interiorul meu, totuși nu în sensul în care ultra-moderniștii înțeleg noile valori muzicale ; din contra, această simfonie este puțin ca o muzică „Zopf" și sînt chiar speriat gîndindu-mă dacă vă va place sau nu. Cu toate acestea nu pot crede că ar fi unele inconsecvențe orchestrale în ea, așa cum au fost în primele mele lucrări". Totuși, cu mulți ani mai tîrziu, în 1934, compozitorul a hotărît să introducă unele modificări în această simfonie, care au făcut ca tehnica lucrării să devină mai clară. Szymanowski a lucrat la aceste schimbări împreună cu prietenul său, cunoscutul dirijor Grzegorz Fitelberg, care condusese prima execuție a Simfoniei a 2-a, ce a avut loc la Varșovia în aprilie 1911.

Cu prilejul primei audiții a *Simfoniei a II-a*, criticii polonezi au primit-o foarte rece. Spre deosebire de aceștia, Richard Specht, renumit critic vienez, care a asistat și el la prima audiție, a înțeles mai bine și mai adînc atmosfera fervență a muzicii simfoniei. Apreciind talentul și individualitatea lui Szymanowski pe baza audierii *Simfoniei a II-a* și cunoscînd și cea de a doua Sonată de pian a compozitorului, Richard Specht a scris : „Un talent complet surprizător, puternic și bogat în idei, vorbește în ambele compoziții. Acest talent poartă trăsături ale multor tendințe muzicale și totuși își urmează propriul său drum. A apărut din nou cineva cu trăsături de mare compozitor, cineva care se simte în largul său atunci mai ales cînd poate compune în dimensiuni monumentale".

Simfonia a II-a a lui Szymanowski este considerată pînă azi cea mai reprezentativă lucrare de acest gen, ce continuă mărețele tradiții ale simfoniei clasico-romantice.

Începînd cu anul 1914, în stilul lui Szymanovski au loc însemnate modificări, compozitorul îndepărtîndu-se de la tradiționalul sistem armonic, îmbogățindu-și — probabil sub influența muzicii franceze — mijloacele armonice. Aceasta o dovedesc nu numai liedurile sale, dar și lucrările instrumentale, create după data menționată mai sus.

După unii comentatori ai operei muzicale a lui Szymanowski, modificările intervenite în stilul său sînt și rezultatul contactului său cu muzica arabă. Între 1911—1914 compozitorul a vizitat Sicilia și Africa de Nord (Tunisia), unde a ascultat muzica arabă, care se pare că i-a făcut o impresie deosebită. Bogata melismatică a unor melodii ale compozitorului sînt probabil rezultatul influenței exercitate de către muzica arabă, influențată care s-a manifestat mai vizibil în liedurile sale cu subiect oriental, ca de pildă *Cîntecele de dragoste ale lui Hafiz* (Caietul nr. 1 op.24, 1911 și Caietul nr. 2, op. 26, 1914), *Cîntecele muezinului nebun*. În același timp, compozitorul a început să fie preocupat și de cultura și arta vechilor greci, studiul lor manifestîndu-se în compunerea unor piese de pian cu titluri ca *Metope*, *Măști*, *Mituri*, etc., demonstrînd în același timp și înclinația lui Szymanovski de a se inspira din idei poetice și filozofice, care stau și la baza celei de a treia simfonii ale sale, creația sa cea mai importantă din această perioadă. O valoare deosebită o au și cele două cvartete de coarde ale sale compuse în cea de a doua sa perioadă de creație. Spre deosebire de lucrările menționate, inspirate de imagini poetice, cele două cvartete sînt numai expresia stărilor sale emoționale, fiind lipsite deci de

un substrat poetic și fără un caracter programatic. Spre deosebire de piesele de pian și de *Simfonia a 3-a,* în care Szymanowski se exprimă cu ajutorul unor mijloace armonice, deosebite de cele clasico-romantice caracteristice pentru lucrările sale compuse în prima sa perioadă de creație, *Cvartetul nr. 1* reprezintă oarecum o revenire la structura armonică diatonică.

Partea a II-a, un *Andante* în formă de lied tripartit, are o structură melodică și armonică și mai accentuat diatonică.

Finalul, în caracter *Scherzo,* are în schimb o structură armonică politonală, fiecare dintre cele patru instrumente cîntînd în altă tonalitate : vioara I în La major, vioara II în Fa diez major, viola în Mi bemol major iar violoncelul în Do major, Scherzoul fiind conceput în forma unei fugi de construcție oarecum liberă.

Cvartetul nr. 2 prezintă modificări stilistice destul de însemnate față de primul cvartet, atît în ce privește structura melodică, cît și cea armonică. Compozitorul se îndepărtează de rigorile tonalității, tratînd în același timp în mod liber disonanțele și modul de înlănțuire în ceea ce privește construcția sonoră, respectînd mai fidel modelele clasico-romantice. Cel de al doilea cvartet se distinge prin numeroase efecte sonore noi, uneori cu un colorit vădit orchestral. Efecte noi de sonoritate le reprezintă între altele și cele de la începutul lucrării, în care tema, executată de vioara I și violoncel la distanță de o octavă, este susținută de o tramă sonoră de un efect coloristic deosebit, reprezentînd din punct de vedere armonic un fel de „pedală mobilă", constînd din alternarea acordului de La bemol major cu cel de Sol major.

Partea mediană se distinge prin accentuarea cromatismului în structura melodică și armonică, ceea ce, după unii comentatori polonezi ai operei muzicale a lui Szymanowski, nu l-a împiedicat de a strecura și unele motive și inflexiuni melodice de obîrșie folclorică, ceea ce devine caracteristic stilului său abia de la 1920 încolo.

Partea a III-a a acestui cvartet, Finalul, reprezintă o fugă cu două teme legate între ele prin divertismente de construcție foarte liberă. Spre deosebire de fugile cu două sau mai multe teme ale lui Bach, în care aceste teme apar de obicei în punctul culminant al fugii suprapuse, Szymanowski, folosește cele două teme doar ca mijloc de contrast emoțional, pe deoparte de efuziune lirică, pe de altă parte pentru exprimarea unei tensiuni dramatice, caracteristică de altminteri întregii lucrări.

Din lucrările sale de muzică de cameră scrise în această perioadă, face parte și *Sonata pentru pian nr. 3,* prezentînd față de lucrările sale anterioare de acest gen caracteristicile stilului din cea de a doua sa perioadă de creație, schimbări esențiale. Alcătuită din trei părți — *Allegro, Adagio* și un *Final* în formă de fugă — cele trei părți sînt legate una de alta, formînd un întreg ce se execută fără întrerupere. Temele principale ale secțiunii I a sonatei demonstrează suficient de clar modificările intervenite în modul de exprimare al compozitorului.

Fuga finală combină într-un mod original polifonia cu episoade de structură eminamente omofonă, de mare complexitate armonică. Merită de a fi remarcată aici preferința lui Szymanowski pentru porcedeul de a încheia unele dintre lucrările sale ciclice cu o fugă ; acest fapt este cu atît mai interesant cu cît în perioada sa mijlocie de stil predomină armonia și din această cauză — cu excepția fugii finale din *Cvartetul nr. 2* care este scrisă în stil prin excelență linear — expozițiile și divertismentele fugii *Sonatei pentru pian nr. 3* constituie o originală îmbinare între omofonie și polifonie, fără ca polifonia să devină de fapt contrapunct armonic. Aceasta se datorește libertății depline cu care compozitorul tratează acordurile cele mai disonante.

Cea mai importantă lucrare a sa, din această perioadă, este — după cum s-a mai menționat — *Simfonia a 3-a, op. 27,* (1916), intitulată *Cîntecul nopții,* pentru solo de tenor, cor și orchestră, compusă pe un text al filosofului și poetului persan Djelal ad-Din Rumi, din secolul 13. Ca și în celelalte lucrări compuse între 1914—1920 și în *Cîntecul nopții* armonia se eliberează de rigorile funcționale ale tonalității, coeziunea lor fiind asigurată prin sensibile artificiale.

Cîntecul nopții nu este o simfonie în sensul tradițional al noțiunii conform căreia în partea I și uneori în final, în formă Sonată, două teme contrastante sînt supuse unor dezvoltări. Alcătuită într-o singură parte, această lucrare nu se aseamănă nici cu simfoniile lui Mahler, în care cîte o parte întreagă este destinată solistului sau corului. În *Cîntecul nopții* după expunerea de către viori a unei prime idei muzicale de lungă respirație corul cîntă un fragment al textului, urmat de o destul de amplă parte mediană pur orchestrală, revenind abia spre sfîrșitul simfoniei. Avînd o structură armonică proprie unitonală, partea corală este încadrată de o textură simfonică complexă în care evoluează o seamă de idei muzicale, fiecare cu un profil propriu, alcătuind adesea nu o simplă suprapunere de voci în care una sau alta din voci deține rolul principal, ci de fapt o suprapunere de teme-melodii de egală valoare, diversele lor combinații avînd menirea de a contribui la o mai sugestivă exprimare a substanței emoționale a textului.

O altă lucrare importantă din această perioadă mijlocie o reprezintă primul *Concert pentru vioară și orchestră,* op. 35 (1915) al cărui fond expresiv redă în linii mari conținutul emoțional tot al unei poezii, ca în

cazul Simfoniei a 3-a, — de data aceasta a poeziei *Noapte de mai* de Tadeus Micinski. El este conceput în formă de sonată într-o singură parte, cu unele subdiviziuni cu caractere diferite. Acestea sînt : o Introducere, un Scherzando, urmat de o parte lentă cu un conținut liric și o parte finală în care ca un fel de sinteză a părților precedente, apare pe rînd întregul material tematic. Cromatismul în melodie și armonie deține și în acest concert același rol important ca și în celelalte lucrări ale lui Szymanowski din perioada sa mijlocie de creație.

Ținînd oarecum mijlocul între concert și simfonie, nici *Simfonia a 4-a concertantă* (op. 60. — 1932) care face parte din cea de a treia perioadă de creație nu se încadrează, la fel ca și Simfonia a 3-a în tipul clasic al lucrărilor de acest gen. Alcătuită din trei părți, în care pianul și cîteva instrumente de suflat au un important rol solistic, lucrarea prezintă sub aspect arhitectural unele vagi asemănări cu tipul concertului baroc.

După cîteva măsuri introductive ale corzilor și ale timpanului, — un fel de pedală, un acord în Fa major — pianul execută în tempo de *Moderato tranquillo* o idee muzicală de largă respirație.

Ca și în muzica Barocului structura melodică a acestei teme se desfășoară pe baza unei variații permanente a cîtorva nuclee generatoare. După expunerea acestei teme, odată cu schimbarea mișcării *Moderato* în una de *Allegro*, apare o nouă temă cu caracter oarecum de semnal, amplu dezvoltată, dezvoltarea fiind în mod frecvent întreruptă de intervenția pianului, care execută figurații de considerabile dificultăți tehnice. Partea a II-a *Andante molto sostenuto* are o structură asemănătoare cu partea I-a, în sensul că la fel ca în majoritatea cazurilor, temele melodice au o largă respirație.

Și această melodie este susținută din punct de vedere armonic de figurațiile pianului, întregite de contribuția orchestrei. Finalul, un fel de Rondo-Toccata, în ritmul dansului polonez *Oberek*, este singura parte care, datorită ritmului său, are pentru un necunoscător al muzicii populare poloneze, un caracter mai evident național. Desigur, între structura melodică a acestei simfonii și cea a lucrărilor din perioada mijlocie există o evidentă deosebire, dat fiind rolul predominant al structurii diatonice a melodiei, care, după părerea muzicologilor polonezi, se datorește influenței muzicii populare poloneze.

După renașterea în 1920 a Poloniei ca stat național independent, în concepția estetică a lui Szymanowski s-au produs însemnate modificări determinate de dorința de a făuri un limbaj cu o caracteristică amprentă națională. După părerea muzicologilor polonezi, modificările de stil intervenite în creația sa au fost înlesnite de întîlnirea compozitorului cu muzica populară din Munții Tatra, unde, fiind suferind de o boală de piept, a petrecut un timp în scopul însănătoșirii sale. În timp ce în baletul său *Harnasie*, influența muzicii populare este mult mai evidentă, compozitorul folosind chiar unele citate în Simfonia a IV-a, influența folclorului se manifestă poate mai mult în structura dominant diatonică a melodiei decît în inflexiuni melodice quasi-populare. Această ipoteză pare a fi cu atît mai îndreptățită cu cît compozitorul afirma că : „Folclorul are pentru mine doar rolul unui stimulator. Mă străduiesc de a creea în stil național începînd cu un *Slopnievnie* care nu are nici o urmă de folclor.[1])".

Se pare că Szymanowski, la fel ca și Siberius, Smetana și Enescu, a urmărit caracterul etnic al muzicii sale nu prin reproducerea mai mult sau mai puțin fidelă a caracteristicilor melodice și ritmice a muzicii populare — care desigur pot fi identificate în mod mai evident în unele din lucrările sale, ca de pildă în ciclul de cîtece *Slopnievnie*, în baletul *Harnasie* precum și în *Mazurcile* sale pentru pian — ci mai ales prin etosul ei, exprimînd în muzica sa trăsăturile caracteristice ale modului de simțire polonez.

O altă lucrare reprezentativă din această perioadă care a contribuit la faima sa de compozitor pe plan internațional este *Concertul pentru vioară nr. 2*. Spre deosebire de primul concert în a cărui structură melodică și armonică cromatismul deținea un rol important, cel de al doilea *Concert op. 61* (1933) reprezintă o evidentă simplificare, în sensul reîntoarcerii la diatonism și includerea în structura melodică a lucrării într-o măsură mai accentuată a unor inflexiuni populare. Alcătuit din două părți distincte, prima, în formă de Sonată, cea de-a doua în formă de Rondo, cele două părți formează o unitate. Ca și în alte lucrări ale compozitorului compuse anterior, temele sînt susținute la prima lor apariție de un suport orchestral mai mult sau mai puțin colorat sub formă de pedală.

În afară de lucrările analizate pe scurt în cele precedente, Szymanowski a mai compus operele *Regele Roger* și *Hagarl* precum și un *Stabat mater*.

Agravîndu-se boala sa de piept, compozitorul a fost nevoit să se interneze într-un sanatoriu de tuberculoși din Davos (Elveția) unde a murit la 27 martie 1937. Corpul său neînsuflețit a fost adus în Polonia și înmormîntat în Catedrala Skalka din Cracovia. Amintirea sa este păstrată de poporul polonez ca fiind unul dintre cei mai de seamă fii ai săi.

Zeno VANCEA

---

1) Tereza Chylinska „Prefața ediției integrale a creației lui Szymanowski" 1973, Ediția P.M.V. Krakovia.

Concert coral dirijat de D. D. Botez

Ne bucurăm nespus că maestrul D. D. Botez a atins vîrsta la care eforturile depuse, atît în direcția dirijatului cît și pe tărîmul creației, sînt încununate sărbătorește cu recunoștință și prețuire, colaboratorii și melomanii manifestîndu-se, la fiecare ocazie, cu dorința de a ura decanului dirijorilor din țara noastră viață lungă, spornică, plină de succes, în continuare.

Cu ocazia concertului *a cappella* realizat în colaborare cu coriștii filarmoniști, de care-l leagă zeci de ani de activitate laolaltă, am simțit pulsînd în inima sa o bucurie plenară, programul conținînd, așa cum era de așteptat, un număr de lucrări românești care, putem spune, fiecare în parte are istoria ei. Coordonatele generale ale sărbătoririi concertistice au fost precizia, eleganța, bunul gust și desigur nostalgia, atribute pe care D. D. Botez le poartă cu sine, în tot ceea ce întreprinde. Printre cîntecele prezentate, primele au fost *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu și *Cîntec de dor* de Gheorghe Cucu, fiind interpretate cu știința bunei tradiții. Madrigalul *Cocorii* de Vincius Grefiens, lucrare încununată cu un premiu internațional, a reliefat o excelentă cunoaștere a disponibilităților aparatului coral. Lirismul armonic, apropiat poeziei inspiratoare, din lucrarea *Prin nopți tăcute* de Eugen Popescu, ne-a impresionat, în același timp făcîndu-ne curioși să cunoaștem mai multă muzică scrisă de acest compozitor, partituri prezentate destul de rar în programele de concert.

O veche admirație poartă maestrul D. D. Botez creației lui Paul Constantinescu și mai ales *Mioriței* și celor *Patru madrigale* pe versuri de Mihai Eminescu. Și acum am avut ocazia să reascultăm madrigalele, adevărate fresce sonore în care dirijorul, cu microevenimente „regizate" cu finețe, ne-a înfățișat întregul tablou într-o manieră impresionantă, evocatoare. In imediata vecinătate a acestei partituri, a fost așezată inspirata *Chindie* de Alexandru Pașcanu, conținînd variațiuni măiestrite, reunite într-un adevărat concert coral, cu „tarafuri" însuflețite permanent din izvoarele jocului nostru popular. O partitură recentă a maestrului Botez este *Colind de pace*, pe care am ascultat-o acum vibrînd prin lirismul cald în armonia prin excelență corală.

D. D. Botez, cu fiecare mărturisire, nu uită să menționeze că a scris puțin. Este adevărat, însă lucrările sale, însumînd circa 100 de opusuri, sînt realizate cu o mare conștiinciozitate și o înaltă dăruire.

Cel mai tînăr compozitor înscris în program, Valentin Gruescu, este deja autorul cîtorva partituri apreciate. Dintre acestea, maestrul a ales *Sorocul*, care ne-a dovedit că tînărul muzician este inspirat, cunoscînd bine resursele. *Legenda ciocîrliei* de Doru Popovici, înscrisă de asemenea în program, este un poem coral narativ, ce cîntă aspirația, visul, cu mijloace decupate din cîntecele noastre vechi, impresionînd prin forța și greutatea rostirilor originale, muzicale în însăși esența lor. „Armoniile de mătase" ce încheiau și deschideau psalmodiile poemului au sunat cald, parcă pline de dor...

Ultimele momente ale concertului au fost dedicate simfoniei corale *Dar de nuntă* de Radu Paladi, partitură care, de asemenea, este înscrisă printre pasiunile dintotdeauna ale maestrului Botez. Cu compozitorul la pian, venerabilul dirijor a trăit, la pupitrul Coralei Filarmonicii „George Enescu", adevărate clipe de creație artistică, deosebit de reconfortante pentru domnia sa, iar pentru noi memorabile. Alături de compozitorul Radu Paladi, au mai colaborat, cu sinceritate și aplomb, la reușita acestui concert sărbătoresc, solistele Olga Csörvasi, Mîndra Cernescu și Gabriela Drăgușin, precum și pianiștii Nicolae Licareț și Iosif Ion Prunner. Vrînd parcă să toasteze, la capătul concertului, maestrul D. D. Botez a înscris printre lucrările foarte dragi madrigalul *Chipul tău neprihănit* de Clément Jannequin, desprins din lumea muzicală renascentistă, care-i este atît de cunoscută. Cîteva versuri din acest madrigal pot fi luate însă ca cea mai frumoasă declarație închinată artei : „Întreaga ta ființă / prin ea respir / prin ea trăiesc".

Anton DOGARU

Cristian Mandeal, Iosif Gerstenengst și Dumitru Moțatu la Radioteleviziune

Concertul de care ne vom ocupa s-a amînat de joi, cum avea loc întotdeauna, sîmbătă, și, deși s-a bucurat de un succes deosebit, ascultătorii prezenți în sală au fost în număr mai mic ca de obicei. Aplauzele de la sfîrșit sînt răsplata cea mai emoționantă, cea mai deplină, și constituie însăși pecetea evenimentului ; de Cristian Mandeal publicul s-a despărțit cu greu, chemîndu-l mereu la rampă. Să relatăm însă desfășurarea concertului în ordinea programului.

Prima parte — *Sonata pentru orgă și orchestră de coarde* de Zeno Vancea — concepută în stilul polifonic contemporan, cu o fugă finală pe tema B.A.C.H., iar primele trei părți în formă de sonată, scherzo-rondo și lied, vădește, o dată mai mult, aplecarea compozitorului spre muzica de substanță, temeinic structurată. Redarea din concert a fost corectă, organistul Iosif Gerstenengst străduindu-se, pe deasupra, să diversifice registrația, reliefînd cu vigoare momentele de interes ale partiturii sale solistice și ale lucrării în ansamblul ei.

Dumitru Moțatu în *Variațiunile Rococo* de Ceaikovski a lăsat o impresie contradictorie, laudele alternînd cu criticile. După părerea noastră piesa „îi vine" foarte bine, mai ales pentru că tehnica sa este ordonată și alertă ; muzicalitatea violoncelistului ploieștean s-a relevat în special în frazarea sensibilă, într-o gamă largă a expresiei, fără să alunece nici o

clipă în sentimentalism. Ceea ce nu-l ajută pe Dumitru Moţatu este instrumentul pe care cîntă, un Reghin destul de reuşit dar incapabil totuşi să concureze cu vechile instrumente pe podiumul de concert. O apăsare mai fermă îl blochează, îi îneacă sunetul care şi aşa e destul de mic şi lipsit de calitate. Pentru posibilităţile instrumentale ale lui Dumitru Moţatu şi pentru cariera solistică căreia observăm că i se dedică cu tot mai multă fervoare, un violoncel de marcă este absolut obligatoriu.

Deşi acompaniamentul orchestral (la concertul de violoncel, firește) este simplu şi uşor de realizat, trebuie să remarcăm totuşi promptitudinea lui Cristian Mandeal ; atent însă relaxat, el şi-a cruţat puterile pentru *Simfonia I* de Mahler. De la ultimul său concert în sala Radio, cu *Simfonia a V-a* de Şostakovici (şi chiar dinainte, la Ateneu, cu Filarmonica clujeană şi cea bucureşteană), Mandeal pare să se fi preocupat cu mai multă grijă de tehnica dirijorală propriu-zisă : au dispărut crisparea, încordarea continuă şi unele mişcări lipsite de fineţe, gestica sa de acum apărîndu-ne suplă, diferenţiată, într-adevăr aptă să exprime întreaga fluctuaţie sonoră a unei lucrări cum e *Simfonia I* de Mahler. E un element ce-şi are importanţa sa şi totuşi considerat secundar de către unii datorită faptului că poate fi dobîndit prin asiduitatea studiului ; dar nu atunci cînd gestul devine oglinda fidelă a unei fericite stări interioare.

Dimensiunile talentului lui Mandeal ni se par a fi relevabile în special prin alte două trăsături :

— prima : controlul permanent al desfăşurării şi al tensiunii, ceea ce se traduce practic prin modelarea fiecărei note şi totodată printr-o detaşare ce-i lasă libertate de a desena fraze largi, de a grada mereu creşterile spre punctele culminante şi de a reveni în momentul imediat următor la linişte interioară — după asemenea epuizante acumulări — subliniind cu cea mai mare grijă detaliul ce urmează şi care e începutul unei noi desfăşurări ;

— a doua : inspiraţia concertului (n-am găsit un termen mai potrivit, „improvizaţia" ar fi sunat şi mai romantic) ; desigur că în timpul redării din concert Mandeal respectă schemele propuse la repetiţii — schimbările de tempo, sublinierile, accentele, etc. — însă în cadrul acestor graniţe rigide găseşte un spaţiu, fie el cît de mic, în care se mişcă parcă liber, improvizînd — chiar dacă în acelaşi spirit prestabilit, cum altfel ? — noi şi abia simţite nuanţe şi mişcări ce creează impresia unei trăiri de moment, surprinzătoare şi oarecum diferită de ceea ce este totuşi fix şi mereu repetabil.

Pentru cel ce a asistat la repetiţii, sau a cîntat în orchestră, simfonia i se pare luminată altfel în timpul concertului, lăsîndu-se atras de această stare de interes continuu pe care Mandeal o aduce cu el.

Dacă, ajungînd pînă aici cu lectura, veţi spune că cele două trăsături, descrise ca fiind proprii lui Mandeal, le-aţi mai sesizat şi la dirijorul X sau Y şi că ele de fapt sînt caracteristice pentru un interpret de valoare, înseamnă că efortul nostru de a-l situa pe Mandeal într-un orizont mai larg a dat roadele pe care le-am dorit.

Dan SCURTULESCU

Viorel Munteanu-Poemul-cantată „Ştefan cel Mare"

E bine (şi firesc) că în creaţiile lor, compozitorii tratează teme majore ale istoriei neamului ; e bine (şi revelator) că tinerii noştri autori asimilînd diverse stiluri şi tehnici deţin o remarcabilă virtuozitate componistică. Sînt premise dar nu şi garanţii peremptorii ale marii muzici. Mai este necesară acea cutezanţă de a depăşi corectitudinea, lucrul făcut temeinic, conştiincios, de a evita reluările, continuările, chiar amplificările, de a cuceri noi teritorii, de a le explora în funcţie de resorturile proprii fiecărei structuri temperamentale. Căci această cutezanţă vine din însăşi logica operei de artă care are o deschidere spre infinit în ceea ce priveşte originalitatea. Dincolo de sugestiile imediate, recognoscibile ale unui text sau oricărei surse extramuzicale, există un nivel — cel al altitudinii faţă de actul creator — în care sursa poate indica sensul demersului componistic. Eroismul şi curajul unui Ştefan cel Mare, de pildă, se poate transfigura, în planul actului creator, în acea cutezanţă capabilă să învingă inerţia, mai mult, să determine un nou impuls inerţial. Curajul întreprinderii, dorinţa de a crea un moment unic, o lucrare unică, de a impune o unică trăire artistică exclude în cazul lucrărilor programatice acea operaţie rutinieră în care pe o listă a comemorărilor şi aniversărilor bifăm lucrările cu adresă precisă. Pornind pe de o parte de la legendele şi baladele în care este glorificată epoca lui Ştefan, de la creaţii muzicale fie folcloric-tradiţionale — bocet, colinde — de la semnificaţiile textului poetic extras din volumul „Nopţi cu Ştefan cel Mare" al ieşeanului Ion Chiriac, Viorel Munteanu elaborează o lucrare solidă, de un echilibru clasic, cu deschidere spre monumental. O scriitură corală de mare diversitate — de la unisonul monodic pînă la polifonia superpoziţională şi eterofonie — dar de multe ori convenţională, o orchestraţie robustă — slujind aspectul evocator — uneori însă supralicitată, acoperind soliştii în momentele de tutti (frecvent pe Ionel Voineag, tenor cu voce mică, nepenetrantă). Mai depărtat de sursele muzicale decît cel din *Glasurile Putnei*, materialul sonor din poemul-cantată *Ştefan cel Mare* este supus unui travaliu componistic complex, de mare anvergură dar venicu-lînd procedee şi tehnici devenite academiste, bătătorite de creaţia contemporană : isoane, ostinato-uri, monodii eterofonizate, rupturi realizate prin cadenţe arhetipice (omofonii placate, acumulări dinamice) etc. Dacă strategia arhitectonică este favorabilă mesajului muzical, regia timbrală stă oarecum sub semnul neeconomicului : un ansamblu vocal-instrumental de proporţiile celui utilizat trebuie exploatat la maximum, prezenţa corului de copii — de altfel o apariţie remarcabilă pe care o datorăm Eugeniei Văcărescu-Necula — exclusiv cu rol coloristic, nefiind motivată în context.

În aceeaşi seară am avut prilejul să-l ascultăm pe elevul-violonist Bogdan Bobocea care, cu subiectul ales — *Concertul* de Glazunov —, a promovat

în fața publicului un examen dificil. Caracterul monolitic (ce presupune din partea interpretului o rezistență și o concentrare sporită, o riguroasă dozare a eforturilor), pasajele de virtuozitate, cromatica timbrală variată sînt dificultăți pe care Bogdan Bobocea le-a depășit grație temperamentului său de certă vocație solistică. Se dovedește încă o dată eficiența programării pe scena de concert a unor tineri înzestrați instrumentiști. În acest fel se decantează valorile, se dobîndește experiența concertistică necesară marilor performanțe interpretative. Ion Baciu a fost același iscusit strateg în disputa dintre solist și ansamblu, același șef de orchestră cu o gestică hotărîtă, clară, susținătoare de tensiuni dar și lejeră, destinsă, favorizînd relaxările. Dacă în lucrarea lui Viorel Munteanu parțiala dozare a intensităților partidelor vocale sau intrumentale a rupt în unele momente de tutti echilibrul sonor al ansamblului, în *Simfonia VII-a* de Prokofiev (cîntecul de lebădă al compozitorului) Ion Baciu a găsit modalitățile cele mai eficace pentru relevarea optimismului reținut din primele două mișcări, a expresiei preponderent lirice din partea III-a sau a umorului suculent caracteristic finalului.

Liviu DĂNCEANU

Constantin Bugeanu—Peter Rösel

Concertul dirijat la Ateneul Român de Constantin Bugeanu se așează sub semnul inegalității de interpretare ; unor lucrări executate excelent, cu splendidă măiestrie tălmăcită în perfecta coordonare a compartimentelor orchestrale, în transmiterea nctulburată a intențiilor dirijorului către colectivul instrumental și transpunerea acestora aidoma în muzică, li s-au alăturat pagini inconstante, în care solistul instrumentist a fost departe de sensurile partiturii, departe de direcția pe care dirijorul a încercat să o propună ansamblului.

Am ascultat, în deschiderea concertului simfonic al filarmonicii, *Șapte cîntece din ulița noastră* de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu, solist fiind Pompei Hărășteanu, voce de excepție a scenelor românești. Evident, programarea piesei vine în continuarea unor opțiuni repertoriale mărturisite ale conducerii filarmonicii de readucere în prim-planul atenției a unor lucrări de însemnătate la vremea respectivă, de reconfruntare a lor cu marele public, paginile respective fiind, bineînțeles, luminate din alt unghi — cel al contemporaneității, deosebindu-se de multe ori fățiș de momente și direcții culturale ale unui trecut nu foarte îndepărtat. *Cîntecele* lui Paul Constantinescu vin astfel într-o nobilă și autentică descendență enesciană, prelucrînd un bogat material folcloric căruia i se infuzează ceea ce mulți au sesizat ca fiind o interesantă situare față de un programatism pe care textul îl cere muzicii, însă pe care muzica nu îl adoptă complet. Cu alte cuvinte, deși pretextul muzicii este oferit de marile mișcări grevisto ale anilor '33, muzica nu intră pe drumul facil al unui declarativism excesiv, preferînd de multe ori lirismul ca procedeu de evocare, modestia dimensiunilor dinamice ca factor expresiv. Prin rafinamentul tehnicii componistice așadar, lucrarea *Șapte cîntece din ulița noastră* rămîne un moment important în evoluția componisticii românești.

Concertul în do minor pentru pian și orchestră de Rahmaninov a marcat momentul neinspirat al serii. De puține ori am putut asculta versiuni mai terne, mai cenușii ale unor pagini care presupun într-o măsură atît de mare brianța și avîntul romantic, rubatoul și rafinamentele coloristice, fantezia și capriciul pianistic bine regizate. Neavînd un solist pe măsură, orchestra a evoluat — cum era și de așteptat de altfel — reținută și timorată, neconvingătoare în intervenții și imprecisă în momentele de tutti, deasupra cărora ar fi trebuit să se înalțe un singur instrument : pianul soliist.

În încheierea programului, dirijorul Constantin Bugeanu a propus o lucrare de desăvîrșit rafinament artistic — Poemul simfonic *O viață de erou* de Richard Strauss, partitură cu accentuat caracter autobiografic, de respirație amplă, maiestuoasă, întrebuințînd toate gamele programatismului pentru reparcurgerea unor momente de semnificație autobiografică, cuprinse și evocate prin intermediul paginii cu portative. Partitura este prea cunoscută pentru a insista asupra ei ; trebuie insistat însă asupra modalității de rezolvare a culorilor paginii orchestrale, modalitate îmbinînd, în egală măsură, sobrietatea și declanșarea cvasi-spontană a energiilor, a sonorităților alămurilor, îmbinînd reținerea dirijorală, autocenzura interpretativă împinsă la extrem și exploziile de exuberanță sonoră cerute de mersul armoniilor straussiene. Rezultatul a fost pe deplin convingător, în sensul alcătuirii unui „întreg" interpretativ — ca să scriem astfel — pe deplin valabil, într-o viabilitate conferită de însăși înfățișarea poemului orchestral (într-o oarecare măsură, soluția se arată a fi valabilă pentru oricare pagină orchestrală de amploare, acoperind resurse sonore variate și complementare).

Mircea Basarab — Joachim Grubich

După întoarcerea orchestrei Filarmonicii „George Enescu" din turneu, cadența simfonicelor de la Ateneu, menținută cu participarea unor orchestre oaspete, marchează cîteva interesante momente. În concertul avîndu-l la pupitru pe Mircea Basarab, categoric, centrul de greutate l-a constituit programarea în primă audiție a unei lucrări laureate la o importantă competiție internațională (premiul I la Concursul Reine Marie-José de la Geneva, 1980) — piesa *Fantasme* pentru suflători de Vasile Timiș. În mod evident, lucrarea are la temelie urzeala melodică a folclorului românesc prelucrată în linia unor cercetări proprii, caracteristice componisticii românești contemporane. Cu alte cuvinte, mergînd nu atît mai departe cît pe un propriu drum componistic constituit din împingerea pînă la

ultimele consecințe a unor cuceriri specific post-enesciene, Vasile Timiș își construiește o lume sonoră — identificată deci ca atare, ca fiind specifică și inconfundabilă prin laurii premiului internațional sus-menționat — de o savoare indicibilă în simplitatea ei manifestă. Paginile de început ale lucrării vor rămîne astfel în mod cert momente de referință în găsirea unei soluții viabile în exploatarea mijloacelor de heterofonie ; cum scriam mai sus, procedeul nu este nou, meritul lui Vasile Timiș fiind însă acela de a-l folosi în termenii unei muzicalități deosebite și cu o consecvență care face oricînd dovada că o muzică chiar și integral heterofonică, supusă unui regim aleatoriu în ceea ce privește suprapunerea diverselor linii melodice, nu este plictisitoare, posedîndu-și certe resurse de „regenerare" prin încercarea unor mereu aceloraşi simple principii. Condiția sine qua non rămîne însă înzestrarea muzicală — nu mai e nevoie să o afirmăm.

În paginile *Concertului op. 7 nr. 4 pentru orgă și orchestră* de Händel polonezul Joachim Grubich, oaspete consecvent al scenelor noastre de concert a semnat cîteva remarcabile momente. Meritul îi revine în aceeași măsură dirijorului care a știut să păstreze acel echilibru, atît de ușor de „dezechilibrat", echilibru indispensabil interpretării paginilor baroce, cristaline în alcătuirea lor sonoră de maximă și expresivă simplitate. Momentele de început, primele intervenții ale instrumentului solist se constituie în tot atîtea momente de autentică artă sonoră în spiritul și direcția enunțate mai sus.

Piesa de rezistență a serii de concert a fost binecunoscuta *Simfonie în re minor* de César Franck. Atunci cînd se interpretează lucrări atît de frecvent auzite, atunci cînd se readuce în fața publicului meloman o pagină ale cărei armonii încep deja să fie cunoscute în detaliu, opțiunea interpretativă de obicei își încearcă construcția unui model sonor orientat nu atît spre proprietățile obiectului sonor îmbrăcat cît asupra contururilor, detaliilor, microevoluțiilor modelului interpretativ însuși (se poate vorbi aici lesne de un anume „narcisism" în interpretarea paginilor prea des cîntate — cît de valabil estetic poate el deveni este o problemă care ridică răspunsuri interesante chiar și prin simplul fapt al punerii ei). Ar fi pripită refuzarea de plano a unei asemenea abordări — în definitiv, germenele schimbărilor stilistice majore tocmai o asemenea cotitură de optică îl constituie. De la bun început trebuie menționat însă faptul că dirijorul Mircea Basarab nu și-a propus depășirea radicală a unor tipare tradiționale de expresie interpretativă. Depășirea propusă și efectiv realizată a constat în aceea că, din punctul de vedere al fidelității execuției, al calității sonore, redarea *Simfoniei* a satisfăcut multe exigențe (pentru un dirijor oferind constant prime audiții contemporane, este de la sine înțeleasă o remarcabilă deschidere spre cele mai „îndepărtate", mai neconformiste orizonturi ale artei sunetelor), punctele de referință constituindu-le tocmai momentele de tutti sau cele de fină dozare sonoră între nivelele orchestrale.

Viorel CREȚU

Otakar Thrlik — Daniel Podlovschi

Dirijorul cehoslovac Otakar Thrlik a condus unul dintre concertele reușite ale Filarmonicii „George Enescu" din această stagiune, dacă trecem peste faptul că se putea concepe un program mai substanțial, căci cel cu pricina — alăturînd *O noapte pe Muntele pleșuv* de Musorgski, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy și *Simfonia a VII-a* de Dvořak, ne lăsa aspiranți la alte lucrări, fundamentale, ale romantismului, dacă aceasta a fost opțiunea dirijorului, ori ale contemporaneității, dacă s-ar fi ținut seamă și de obligativitatea unui repertoriu cultural, formativ, iar nu numai a unui repertoriu spectaculos. Orchestra — în revenire la forma ei de altă dată. Mai mulți colegi de breaslă au sesizat-o, ne alăturăm și noi în a spune că Filarmonica mai poate, sau poate din nou, să cînte cu participare, cu atenție la nuanțe, cu conștientizarea prezenței individuale în ansamblu. Corzile sună încă, ori tot, foarte bine, suflătorii de lemn sînt soliști apreciabili, cînd le vine rîndul, sau colorează interesant tutti-urile, cînd acesta este cazul. Alămurile poartă falnic, în condiții de claritate și exactitate, temele, cînd le sînt încredințate, susțin armonia, aproape cea ideală, în restul momentelor. Aceste cuvinte rezumă aspectele cele mai generale ale simfoniei de Dvořak cîntate, asupra aspectelor de detaliu nemainsistînd căci partitura nu o presupune, cu obligativitate.

Am insista asupra poemului *O noapte pe Muntele pleșuv* căci aici am văzut mai bine și tehnica și, cum se spune, meseria dirijorului și varietatea tibrală și de intensitate de care instrumentiștii sînt capabili atunci cînd solicitările șefului de orchestră sînt clare, profesionale, logice. Poemul lui Musorgski este o mică suită teatrală, plină de fantezie situațională, exigentă, lăsînd spațiu de desfășurare inițiativei dirijorale. Otakar Thrlik este în primul rînd foarte stăpîn pe text. Nu numai că știe cînd trebuie cîntat piano și cînd forte, ori cînd atacurile trebuie să fie sincrone (căci voit nesincrone muzica clasico-romantică nu înregistrează). Dar știe și să radiografieze partitura pe verticală, să balanseze vocile pentru obținerea unei anumite culori, potențarea unei anumite armonii, pregătirea unui anume moment. Otakar Thrlik are tact psihologic și a înțeles poemul în teatralitatea lui. A mobilizat, prin gesturi, dacă nu frumoase în sine, în orice caz eficiente și precise, pe instrumentiști să intre în tempo-ul ce l-a gîndit el, să cînte cu arcușul indicat pentru o anume sonoritate căutată înadins, cum a fost începutul — special tratat ca o pînză, „toilé" cum spun francezii despre anumite efecte din muzica lui Debussy, cum se știe mare admirator al lui Musorgski. Amănuntul ritmic — și în partitură nu lipsesc solicitările în acest sens — s-a rezolvat clar, strîns în chingile unei cadențe dinamice, spectacolul contrastelor era speculat cu eficiență fără decorativism în sine și fără să se caute în mod special efectul la public. Otakar Thrlik, care a mai dirijat în repetate

rînduri în România — îmi amintesc de o *Simfonie I* de Brahms în urmă cu ani mulți — este un profesionist ale cărui exigențe se îndreaptă predilect spre dinamism și exactitate.

Într-un opus prea cîntat — Concertul de Mendelssohn-Bartholdy, un maestru poate încă să comunice ceva nou, sau în orice caz poate să-l retrăiască cu sinceritate. Mi se pare atributul predominant al versiunii de acum a lui Daniel Podlovschi. Diagrama mărturisirilor avîntate a făcut loc rostirilor prudente, nobile, nu obiective dar nici suprasoiicitînd un text și așa dulceag. Daniel Podlovschi îl vede pe Mendelssohn mai mult în latura sa clasicizantă, cu fața ce privea spre trecut, și bine face. Concertul devine atunci o muzică autentică, inspirația se purifică, fraza se înnobilează.

Costin CAZABAN

Filarmonica din Brașov—Ilarion Ionescu-Galați

După Filarmonicile din Timișoara, Constanța și Craiova (ale căror concerte au fost recenzate în numărul trecut), seria ansamblurilor din țară invitate pe podiumul Ateneului Român s-a încheiat cu Filarmonica „Gheorghe Dima" din Brașov, aflată sub conducerea lui Ilarion Ionescu-Galați, de 15 ani ca dirijor permanent și de 10 ani ca director.

Programul prezentat de orchestra brașoveană a început cu prima audiție a suitei pentru cor de copii și orchestră *Canti profani* de Sabin Pautza, o replică vocal-instrumentală la lucrarea sa corală anterioară *Ofrandă copiilor lumii*, devenită una din piesele de rezistență din repertoriul corului „Madrigal". De această dată, Sabin Pautza nu a mai apelat la folclorul copiilor din toată lumea, ci la acela al micilor colindători români, așa cum l-a găsit notat în colecția lui George Breazul. De aci și-a extras el trei colinde — *Maico, maico...*, *Dalbe flori* și *Dimineața ziua bună* — pe care le-a așezat la baza celor trei părți ale suitei, îmbinînd textul cîntat, vorbit, strigat sau șoptit de corul de copii cu un comentariu orhestral de mare simplitate și transparență, dar de un efect sigur, adeseori — mai cu seamă în părțile extreme — și cu o notă de umor. Este evident, aici, că *simplitatea* nu înseamnă *simplism*, ci un mijloc artistic judicios cîntărit, atît pentru a pune în valoare farmecul cu totul aparte al textelor și melodiilor originale ale celor trei colinde profane, cît și pentru a permite corului de copii să se situeze pe primul plan al simbiozei vocal-instrumentale. Compozitorul ajuns la deplina maturitate a evoluției sale artistice (a împlinit 40 de ani cu exact două zile înaintea concertului de la Ateneu), bănățeanul Sabin Pautza, devenit ieșean prin adopțiune și afirmat ca un ferment activ al vieții muzicale a Iașului, confirmă și cu această suită înzestrarea sa de excepție.

Succesul primei audiții bucureștene a suitei *Canti profani* se datorește în primul rînd interpretării de remarcabilă puritate a intonației și de uimitoare perfecțiune în redarea diferitelor nuanțe dinamice și mijloace de expresie a corului de copii „Camerata infantis" din Brașov, pe care inițiatorul său de acum 11 ani, Nicolae Bica — aflat și astăzi la conducerea ansamblului — știe să-l mențină permanent la un nivel exemplar de pregătire profesională, în ciuda fluctuației firești a componenței sale. La pupitrul dirijoral, Ilarion Ionescu-Galați — care a sprijinit de la înființare corul, încadrîndu-l ca unul din colectivele Filarmonicii „Gheorghe Dima" — a urmărit cu consecvență punerea în valoare a vocilor micilor coriști, în dialogul lor cu ansamblul orchestral de tip cvasi-cameral.

După ce pianistul Rudolf Kerer, o mai veche cunoștință a publicului bucureștean, a realizat apoi o versiune de rigoare clasică, deși cu unele libertăți în frazare, a *Concertului nr. 1 în re minor* de Brahms, programul serii s-a încheiat cu o raritate a stagiunilor noastre muzicale, suita *Hary János* de Zoltán Kodály, care nu s-a mai cîntat la București de cînd Constantin Silvestri a prezentat-o la Filarmonică în urmă cu 28 de ani, iar Emanuel Elenescu a dirijat-o la Radio acum 25 de ani, în timp ce una din părțile suitei, *Intermezzo*, a figurat în programul concertului susținut de Filarmonică sub conducerea lui George Georgescu la Budapesta în 1962, la sărbătorirea lui Kodály cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani. Extrasă dintr-o operă cu caracter satiric, al cărei erou este un lăudăros devenit personaj de legendă — dar al unei legende imaginate de el însuși —, suita este orchestrată cu o rară măiestrie, constituind un adevărat test pentru virtuozitatea colectivă a tuturor compartimentelor orchestrei, care au cu toate — de la coarde pînă la percuție — ocazia de a se afirma în prim plan. Ceea ce a reușit Ilarion Ionescu-Galați cu această partitură, a constituit o veritabilă demonstrație, un recital orchestral, în cursul căruia — între altele — flautul piccolo se strecura victorios printre *fortissimele* alămurilor, trombonii realizau cele mai comice *glissandi*, tobele răpăiau atacuri înverșunate, în timp ce țambalul (!) își adăuga tradiționalele „țiituri" în mijlocul ritmurilor înfocate de „verbunkos" din *Intermezzo*. Prin intensitatea impulsurilor transmise orchestrei, Ilarion Ionescu-Galați a ridicat verva fanfaronardă a acestui Tartarin maghiar la proporțiile fantastice ale aventurilor sale războinice imaginare. Iar orchestra Filarmonicii din Brașov a răspuns prompt indicațiilor dirijorale, trecînd cu brio examenul acestei *stravaganza* atît de precis organizate.

Ionel Pantea—Ferdinand Weiss

Recitalul de lieduri susținut de Ionel Pantea în foaierul Operei Române, cu concursul lui Ferdinand Weiss la pian, a constituit fără îndoială un eveniment al stagiunii camerale bucureștene. Format la școala vieneză a lui Erik Werba — unul din marii profesori de lied și totodată unul din pianiștii acompaniatori preferați de mulți interpreți străluciți ai muzicii vocale de cameră —, Ionel Pantea este astăzi el însuși un maestru, la care pe primul plan se impun — alături de vocea sa admirabilă de bas-bariton, cu un ambitus de dimensiuni neobișnuite — inteligența, rafinamentul, gustul artistic impecabil. A dovedit-o din plin acest recital, începînd chiar cu modul de alcătuire a programului.

Din creaţia lui Schubert, Ionel Pantea a ales 9 lieduri pe versuri de Goethe, 9 din cele peste 70 compuse pe texte goetheene, în majoritatea la vîrsta de 18 ani, 9 autentice capodopere, evocînd ambianţe şi sentimente de o mare diversitate : dramaticele *Gesänge des Harfners* (Cîntecele harpistului) — printre care *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* (Cine nu a mîncat niciodată pîinea cu lacrimi), pus pe muzică mai tîrziu şi de Schumann —, insinuantul *Der Fischer* (Pescarul), apoi *Meeres Stille* (Liniştea mării), cu atmosfera sa de încremenire, de linişte totală, marcată prin acordurile prelungi ale pianului, melancolicul *Wanderes Nachtlied* (Cîntecul nocturn al drumeţului), delicatul *Schäfers Klagelied* (Cîntecul de jale al păstorului) şi celebrul *Heidenröslein* (Trandafirul de cîmp), devenit aproape un cîntec popular. În toate aceste lieduri, Ionel Pantea a demonstrat dimensiunile artei sale, o artă ţesută din fineţe şi tact, valorificînd nenumăratele nuanţe intermediare posibile între *piano* şi *pianissimo*. Dar apoi, brusc, odată cu *Der Erlkönig* (Craiul ielelor), am pătruns în plină dramă, o dramă cu patru personaje distincte — povestitorul, tatăl, copilul, craiul ielelor — conturate cu o uimitoare capacitate de portretizare muzicală.

În partea a doua a serii, Ionel Pantea a realizat o sugestivă incursiune în lumea liedurilor lui Hugo Wolf, începînd cu ultimele creaţii ale compozitorului, cele trei *Michelangelo-Lieder* (Lieduri pe versuri de Michelangelo), dominate de pesimism, pe alocuri chiar de tragism. Trecînd prin conductul melodic de fericită inspiraţie din *Verschwiegene Liebe* (Dragostea nemărturisită), pe versuri de Eichendorff, prin lirica eroică din *Gesang Weylas* (Cîntecul Weylei) şi *Verborgenheit* (În taină), ambele după Mörike, prin îndrăznelile cromatice din *Biterolf* după Scheffel, Ionel Pantea şi-a încheiat recitalul cu bijuteria de umor burlesc, care este liedul *Abschied* (Rămas bun), tot după Mörkie. Primul vers indică de îndată că vor urma întîmplări ciudate : *Unangeklopft ein Herr tritt abends bei mir ein* (Fără să bată la uşă, un domn intră seara la mine). Domnul este un critic, care şi-a îngăduit să publice unele aprecieri negative la adresa poetului, drept care acesta îl dă pe uşă afară. Desfăşurată pe fundalul pianistic al unui vals vienez cu inflexiuni satirice, sceneta aceasta i-a prilejuit lui Ionel Pantea o creaţie de excepţie, cu punerea în valoare a fiecărui cuvînt prin intonaţie vocală, mimică şi gest, demonstrînd reale virtuţi actoriceşti. O splendidă interpretare a popularei *Serenade* de Schubert, acordată ca „bis", i-a permis apoi să se întoarcă la arta sa de mare subtilitate, făcută parcă pentru intimitatea unei săli de mici dimensiuni, cum este foaierul Operei.

Să mai adăugăm că acompaniamentul pianistic al lui Ferdinand Weiss s-a ridicat la acelaşi înalt nivel al intepretării vocale. În execuţia cuplului Pantea-Weiss, frazele muzicale ale celor doi parteneri se întregesc, căpătînd adeseori valenţe vocale la pian şi instrumentale la voce. Apariţia lor în acest recital a reprezentat de aceea un veritabil regal artistic.

Andrei Agoston — Ferdinand Weiss

Tot cu Ferdinand Weiss la pian a apărut, într-un recital la Muzeul de Artă, violonistul Andrei Agoston, solist cu o vie activitate în ţară şi străinătate, profesor de vioară la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, concertmaestru al orchestrei de cameră fără dirijor „Pro Musica" şi vioară primă într-un excelent cvartet de coarde.

Pentru începutul recitalului, Andrei Agoston a ales *Sonata nr. 24 în Do major KV 296* de Mozart, prima sonată mozartiană de vioară purtînd menţiunea „pentru clavecin sau pianoforte şi vioară". Reţine atenţia aci indicaţia *sau pianoforte*, dovadă că în perioada compunerii acestei sonate (1778), pianul începe să se impună în locul clavecinului, dar mai ales aşezarea viorii în titlu după instrumentul cu clape, deoarece vioara era considerată acompaniatoarea pianului, nu invers. De fapt, *Sonata în Do major* marchează abia momentul începerii emancipării viorii ca instrument concertant independent în dialogul ei cu pianul. Înţelegînd poziţia istorică a acestei sonate într-o perioadă de tranziţie, Andrei Agoston nu a încercat să aşeze vioara în prim plan, interpretarea sa nefiind caracterizată prin niciun fel de febră „virtuoză", ci doar printr-o aleasă muzicalitate, iar în partea a doua, *Andante sostenuto*, printr-o frazare şi un *legato* fără nici o concesie făcută facilităţilor viorii. Cît despre Ferdinand Weiss, chiar cînd rolul lui se reduce la simple acorduri, el a „luat cuvîntul" cu o autoritate indiscutabilă.

A urmat *Sonatina în Re major op. 137 nr. 1*, una din cele trei lucrări de acest fel (în *Re major, la minor, sol minor*) compuse de Schubert — el însuşi un bun violonist — în 1816, la 19 ani. Scrisă simplu, fără dificultăţi tehnice, sonatina pretinde doar o interpretare pătrunsă de farmecul specific schubertian. Ceea ce Andrei Agoston şi Ferdinand Weiss au ştiut să imprime cu prisosinţă lucrării.

Apoi, Andrei Agoston s-a lansat într-una din cele mai pretenţioase pagini ale întregii literaturi violonistice : *Ciacona din Partita nr. 2 pentru vioară solo în re minor BWV 1004*, neuitată în interpretarea lui George Enescu, care dădea impresia desfăşurării unei improvizaţii geniale, demostrînd totodată existenţa unei necesităţi logice suverane. Depăşind cu totală siguranţă dificultăţile tehnice considerabile ale lucrării, Agoston a mers întrucîtva şi el pe această cale, dar creind un edificiu deopotrivă intelectual şi pasional, căci în interpretarea lui, variaţiunile *Ciaconei* au căpătat o căldură şi o forţă de expresie anticipînd violonistica romantică.

Dificultăţile tehnice aveau să cunoască însă o nouă creştere sensibilă în ultima lucrare a programului, *Sonata nr. 1 în fa minor op. 80*, în patru părţi, de Prokofiev, compusă în 1946 şi dedicată lui David Oistrah, care a şi prezentat-o în primă audiţie. În special părţile rapide — a 2-a, *Allegro brusco* şi a 4-a, *Allegrissimo* — ridică în faţa viorii, dar şi a pianului, sarcini tehnice de înaltă virtuozitate, pe care Agoston şi Weiss le-au rezolvat cu deplină de-

zinvoltură. S-a vădit, odată mai mult, că cei doi artişti clujeni alcătuiesc un cuplu redutabil, în măsură să reprezinte cu mare succes, oriunde, arta interpretativă românească.

Edgar ELIAN

Ştefan Thomasz

Un program de duete ne propune distinsul instrumentist al filarmonicii bucureştene contrabasistul Ştefan Thomasz, ale cărui apariţii în recitaluri ori în ansamblul „Hyperion" ne-am obişnuit să le credem între fenomenele notabile ale stagiunii camerale. Cum remarca într-un interviu celebrul compozitor (iconoclast) Mauricio Kagel, preocupat, în afară de lucrul propriu-zis, de psihologia interpretului muzical (pe „scenicizarea" căreia se bazează multe din lucrările sale) instrumentiştii cu literatură clasică mai restrînsă, chiar constrînsă la fundamentalele armonice în multe partituri simfonice, sînt cei mai deschişi la noutate, adică la compoziţiile inconforme ale celei de a doua jumătăţi a secolului nostru, dar şi la revigorarea tezaurului, în parte, uitat al anumitor epoci, în general al barocului, mai diversificat instrumental, mai puţin restrictiv decît clasicismul ori primul romantism.

Recitalul lui Ştefan Thomasz a împăcat cele două linii de orientare repertorială amintite mai sus. Din muzica românească s-a cîntat Tudor Ciortea — *Distichon* pentru flaut şi contrabas, o lucrare în care umorul regretatului compozitor preface o formă de uzanţă a creaţiei autohtone într-un comentariu alert, cu sugestii concise şi sclipitoare, aducînd la „masa tratativelor" cele mai disjuncte (aparent) instrumente ale orchestrei simfonice. La flaut — Matei Corvin, instrumentist de linie, mereu — cînd l-am ascultat — preocupat de ţinuta sonoră a apariţiilor sale. Alături de lucrarea amintită, *Sonata pentru violoncel şi contrabas* de Lucian Meţianu, concretizare elocventă a unei clase de compoziţie a compozitorului, unde traseele transformaţionale sînt riguros, totodată fantast suprapuse. Este o muzică încărcată intelectual, o muzică ce vorbeşte despre sine, despre autorul său şi despre sintaxe muzicale posibile. O propunere ordonatoare, în acelaşi timp prezentă şi reflexivă.

Duetul devine, în contextul recitalului, un fel de simbol al muzicii de cameră, în ceea ce are ea mai propriu — conversaţia, prin sunet, a partenerilor de joc, cu atît mai mult cu cît duetul ceda locul terţetului, în aria *Per questa bella mano* de Mozart, cu basul Teodor Ciurdea, o voce frumoasă în special în registrul mediu şi înalt, inteligent stilistic, şi Ioana Thomasz — o pianistă a cărei retractilitate este simptomul gustului delicat al prezenţei insinuate cu eficienţă, şi chiar duetul nostru ceda locul „multi-pletului", cînd duetul contrabas-violă era acompaniat de o întreagă orchestră de cameră, venită să-şi dea concursul la reuşita concertului, sub bagheta (tot contrabasistului) Florin Totan, un tînăr şef de orchestră în formare, a cărui prezenţă ne îndeamnă să-l urmărim în apariţii mai concludente. La violă — Dan Mitu Gruia, aici dezinvolt, curat, ca bun muzician ce se află.

Ştefan Thomasz, încă o dată se vădeşte, este un reper sigur al muzicii de cameră şi solisticii româneşti.

Prime audiţii

Organizatoric, nimic nou. Concertele de prime audiţii ale Uniunii compozitorilor şi Filarmonicii bucureştene continuă să fie (doar) un mod de producere a primelor audiţii, alăturate după criteriul de a se afla la îndemîna programatorilor. A trecut timpul cînd recomandam o grupare de aşa manieră făcută încît colegele de afiş să se lumineze reciproc, să-şi găsească una alteia unghiul cel mai bun de reflectare. Acum ne bucurăm chiar şi numai că lucrări relativ recente „prind" rampa, adică găsesc interpreţi şi un patronaj curînd după ce au fost terminate. Vom vorbi deci despre lucrări, judecate fiecare după ceea ce îi este propriu, strict între aspiraţie şi realizare.

Sublimarea gestului interior, exprimarea aforistică păstrînd însă ceea ce aş numi „tensiunea nespusului", pare a precumpăni în compoziţiile actuale ale lui Adrian Raţiu. *(Miniaturi pentru bariton şi pian,* pe versuri de Ion Vinea). Un spaţiu propriu este găsit în intersecţia tradiţiei liedului cu o opţiune personală expresionistă, semn al unui univers expresiv subtil nuanţat. Cum remarcam şi la lucrarea cîntată cu cîtva timp în urmă de formaţia „Musica Nova", creaţia de acum a lui Adrian Raţiu are, pe lîngă deplina siguranţă a mijloacelor, o forţă expresivă de necontestat, iar imaginile aparţin unui registru bine individualizat.

Liedurile pe versuri de Lucian Blaga de Paul Rogojină atrag din nou atenţia asupra acestui creator modest (om modest, nu şi creator modest) ce a oferit adesea surprize etichetărilor pripite. Cred că putem să-i atribuim o anume directitudine, francheţe în abordarea muzicii, un fel de voit primitivism, ceea ce-l face să nu evite procedeele consumate (recitarea în cînt) pentru că sînt înconjurate de alte elemente de concepere inconformă a condiţiei liedului. Paul Rogojină are un mod propriu, direct şi sigur, de a angaja canoanele într-o dispută în care pe compozitor îl găsim mai degrabă de partea teatrului muzical (pe care, de altfel, îl şi practică, cel puţin pe cel dedicat copiilor).

Hans Peter Türk probează deplina capacitate de mînuire a unei formaţii dificile, „uscate" *(Trio pentru oboi, clarinet şi fagot,* cu trei marcanţi interpreţi, membri ai cvintetului „Concordia", deseori recenzat în revista noastră — Eugen Glăvan, Valeriu Bărbuceanu şi Miltiade Nenoiu) are, totodată, invenţia necesară înlănţuirii acestor piese situate la graniţa dintre forma pentru sine şi muzica de caracter. Ideile sînt prinse ager, instrumentate dezin-

volt. Există în această lucrare o convergență între micro și macrostructură, urmărind în mic, în jocul de registre și pedale, individualizarea și readucerea la matca comună a partenerilor, așa cum în mare se urmărește ramificarea stilistică și redobîndirea unității.

O mare surpriză — *L'avenir* de Mihai Vârtosu, pe versuri de Henri Michaux (lucrare încununată cu primul premiu la concursul „Valentino Bucchi" în Italia). Compozitorii, unii dintre ei, vorbesc despre muzica lor mai mult decît muzica însăși poate să o facă. Iată și cazul invers — un compozitor de forță, de acută imaginație, înscris fără șovăială într-o modernitate definită, nu se agită public pentru sine, rămînînd multă vreme străin chiar și colegilor de generație (ca subsemnatarul). Nici o taină exterioară nu mai plutește acum asupra lui Mihai Vârtosu — este un talent deosebit, ghidat de un spirit de mare finețe. Abordarea lui Michaux se face nu numai sub semnul inspirației — foarte vii, de altfel, ci și sub cel al ideației, al ceea ce știe compozitorul despre marele poet. Cu o înclinare teatrală vădită, cu resurse evidente în această direcție, Mihai Vârtosu *operează* textul poetic, îl face să-și denote autorul mai mult decît o putea face simpla lectură, cu alte cuvinte nu este o muzică pe un text de Henri Michaux, ci pe poezia lui Michaux, în genere. Am înțeles mult despre enigmaticul poet din lucrarea lui Mihai Vârtosu, mai mult decît avusesem acces prin contactul doar cu textul. Ieșirea iluzorie din nearticulat urmată de re-căderea în interjecție este o idee a poetului dar și a compozitorului și explică o anume repriză a piesei, care putea să jeneze pe cel ce judeca doar muzica în sine. Am insistat asupra generalului pentru că invenția imediatului, fantezia și strălucirea detaliului vorbeau de la sine. Nu putem trece peste interpretarea excepțională în diversitatea de mijloace și identificarea cu textul a baritonului Bogdan Pancu.

O sigură stăpînire a meșteșugului componistic, o greutate (autoritate) a deciziilor vădește lucrarea lui Adrian Iorgulescu *Ipostaze 4, pentru trei grupe de percuție.* Compozitorul își organizează strategia în „acțiuni-timbru", concept pe care muzicianul l-a dobîndit poate în timpul studiilor sub îndrumarea lui Tiberiu Olah, și o face într-un mod ce nu acceptă contestație. Monada „acțiune-loc-timbru" este intermediarul prin care Adrian Iorgulescu edifică lucid și temeinic, înlăuntrul unității se produc inspirate deplasări de priorități ; o melodie de timbre devine astfel, firesc, melodie de înălțimi, vocală (la propriu). Într-o secțiune centrală, pînzele de ritmuri iau locul pînzelor de culori. Grupele de percuție acționează de obicei în convergență, parcurgînd același traseu în transformare. Semnificația extramuzicală prinde substanță cînd participarea vocală devine „fals" noțională, interjecțională. Nu vreau, și nici nu pot pe moment, să descriu piesa lui Adrian Iorgulescu ; am dat doar cîteva detalii ale arhitecturii, să-i zicem, psihice, a acestei muzici ca să arătăm modul în care compozitorul își adjudecă, fără greș, aderența ascultătorului.

Astăzi, se vădește în liedurile Ilenei Ridzyk, neoclasicismul și post-expresionismul fac casă bună. Compozitoarea urmărește fidel imagistica poeziilor de Mariana Dumitrescu, cele *Trei lieduri* ascultate acum fiind un comentariu inspirat, în dimensiunile bunului gust și pătrunderii textului. Lăsîndu-se rar ascultată, Ileana Ridzyk nu ne ajută în formarea unei imagini coerente despre creația sa.

Dacă la Mihai Vârtosu criteriile ordonatoare erau stilistice și teatrale, la Fred Popovici ele sînt meta-stilistice și generative în poemul vocal-instrumental *Vinerea timpului* pe versuri de Ștefan Augustin Doinaș (solistă Paulina Stavrache, laureată tot cu primul premiu la același concurs italian, cîntînd inteligent, într-o manieră „instrumentală" adecvată). Principiile de arhitectonică, indiferente la vechile dihotomii armonice și melodice, se exteriorizează în *vectori ai interesului artistic* odată cu parcurgerea unei porțiuni mai mari din lucrare. Este genul de muzică a cărei invitație ți se adresează către spirit, obligîndu-te să regîndești suita de evenimente parcursă. Personal, ader la acest gen de muzică, indiferentă stilistic, iscoditoare, proiectivă, iscîndu-se din inteligență, cultură și solicitîndu-le.

Costin CAZABAN

Cvartetul VOCES

În mod firesc, fiecare apariție publică a cvartetului ieșean „Voces" este constant primită cu un interes special, interes ce derivă din conștiința faptului că te afli în fața unui grup de muzicieni de excepție și în egală măsură a unui instrument de excepție. Iar în acest sens este suficient de menționat faptul că o deosebit de bogată literatură caracteristică a apărut în ultima vreme la noi în țară, tocmai grație activității exemplare a acestui ansamblu. În adevăr membrii formației „Voces", violoniștii Bujor Prelipcean și Anton Diaconu, noul membru al formației, violistul Constantin Stanciu și violoncelistul Dan Prelipcean, dezvoltă o bogată cultură a stilurilor ; iar faptul în sine stabilește atît coordonatele extensiei repertoriale cît și specialitatea abordării fiecărui opus în parte, în limitele stilului respectiv.

Mai este, oare, cazul să menționez faptul că în ceea ce privește această formație se poate vorbi de o veritabilă conștiință caracteristică — dacă o putem numi astfel — pe care o manifestă fiecare membru al formației. Astfel se poate explica acea unitate a gîndului artistic ce direcționează raportarea planurilor sonore, tipul de sonoritate, construcția de ansamblu. Voi aminti, de asemenea faptul că prețioasa colaborare de care s-au bucurat în ultima vreme muzicienii formației „Voces" cu membrii cvartetului „Amadeus", la Köln, a adăugat un plus de experiență, deosebit de prețioasă, dat fiind nivelul actual al formației, platforma europeană pe care este pe cale a o dobîndi.

Aceasta este perspectiva în lumina căreia am participat la ultimul concert bucureștean al cvartetului „Voces", un program de muzică vieneză clasică și romantică. Am recunoscut desigur, suplețea stilistică lipsită de afectare, maniera netă, lipsită de așazise

„prejudecăți stilistice", de abordare a muzicii lui Haydn și Mozart.

În *Cvartetul cvintelor, op. 76 nr. 4, în re minor* și, respectiv, *Cvartetul „Vînătoarea" în si bemol major*, poate mai mult decît altă dată, ascultînd aceste două interpretări, ne-am dat seama de rolul constructiv, atît de deosebit, pe care îl joacă echilibrul tempourilor.

Și, totuși, probleme de acomodare, de „acordaj" pe lungimea de undă comună a gîndului artistic, au existat vis-à-vis de noul membru al formației. Mă refer la momente de coeziune ale ansamblului, nu întotdeauna ferm închegate ; am în vedere în special părțile extreme ale cvartetului lui Schubert *„Moartea și fata"*. Să menționăm, de asemenea, rolul deosebit, de specială răspundere, ce revine, în muzica vieneză a epocii, viorii prime, un fel de „primum inter pares", este un aspect în care, în mod surprinzător, în variațiile celebrului cvartet schubertian, primul violonist al formației a rămas cu „datorii", să le numim astfel, insuficient împlinite.

Dumitru AVAKIAN

Duo pianistic

La 7 februarie 1983 în sala Dalles a avut loc concertul cuplului Constantin Ionescu Vovu-Margareta Gabriel-Ionescu cu un program cuprinzînd muzică italiană.

Artiști de notorietate în viața muzicală românească, cu bogată activitate concertistică peste hotare, cei doi pianiști și-au făcut în ultimii ani un punct de glorie din abordarea unui repertoriu divers pentru două piane și pian la patru mîini.

Asistăm cu bucurie la proliferarea acestui gen în viața noastră de concert, prilej binevenit de a se prezenta marelui public capodopere originale prea puțin cunoscute (este vorba despre o bogată literatură preclasică, clasică, romantică și mai ales contemporană) ce-și așteaptă locul binemeritat în conștiința melomanilor.

Recitalul a debutat cu patru sonate de *Gaetano Donizetti*, pline de savoare, amintind prin aluzii evidente, de stilul italian de operă. Muzicalitatea și cantabilitatea specifică au fost reliefate cu deosebită finețe de interpreți constituind un punct de maximă atractivitate a programului.

Pagine di guerra — patru filme muzicale și *Pupazzetti* — cinci muzici pentru marionete de *Alfredo Casella* au ocupat cea mai mare parte a programului. Miniaturi și scurte tablouri caracteristice, datorate unui compozitor care, chiar dacă nu un mare stilist în epocă, un incontestabil talent ; muzica sa a oferit celor doi parteneri prilejul unui joc plin de fantezie și culoare, a unei evoluții pianistice de bun gust și consistență. Am remarcat momente de intensă concentrare expresivă în *Ruinele catedralei din Reims* și *Cruci de lemn în Alsacia*, părțile cele mai dense din program.

Cele trei sonate de Muzio Clementi (cu excepția, poate, a celei în Do major) nu și-au depășit ca substanță o anumită subțirime (în sensul neîmplinirii) a tratării (în adîncime) a formei, limitată mai mult sau mai puțin didactic la o schemă formală. Un prilej de desfășurare dezinvoltă a unei strălucriri în parte melodice, în cea mai mare parte pianistice, de care cei doi interpreți au profitat de minune spre încîntarea asistenței.

Un recital reușit, de clasă, dovedind cultură, rafinament și... umor de calitate !

N. B.

Omnia

Iată că, după o prelungită absență, ansamblul Omnia reapare pe scena de concert într-o alcătuire îmbogățită cantitativ avînd acum aspectul unei veritabile orchestre de cameră (față de formula mini-camerală cu care ne obișnuise) capabilă să onoreze promisiunile conținute în însăși numele ei : acoperirea unei arii muzicale cît mai cuprinzătoare, restituirea unor muzici diferite sub raport stilistic și timbral.

O revigorare săvîrșită de Marin Soare al cărui entuziasm izvorît din pasiunea pentru dirijat s-a aflat în incidență cu un climat favorabil evenimentelor artistice. De numele formației se leagă o serie de prime audiții din creația muzicală românească contemporană, tradiție înnodată în concertul de la sala Radio unde spectatorii au fost confruntați cu o nouă lucrare semnată de Costin Cazaban. Poate că se impunea o mai largă prezență a muzicii românești, de ce nu, ar fi echilibrat structura programului și, de ce nu, ar fi antrenat (și) un alt public. Pe afiș au figurat, predominant, titluri aparținînd barocului și clasicismului, astfel că sala a fost ocupată de pasionații acestor muzici, singurul opus românesc părînd oarecum stingher dacă nu chiar șocant. Desigur că în intenția lui Marin Soare a stat în primul rînd stimularea colaboratorilor săi direcți — instrumentiști — mulți dintre ei propuși în calitate de soliști. Din acest punct de vedere inițiativa e mai mult decît meritorie.

La Costin Cazaban este evidentă tendința către universalitate, dorința stăpînirii timpului și spațiului sonor. *Răs-timpul* compozitorului încorporează surse muzicale și metamuzicale de o acută diversitate — minimalismul (dar și nonconformismul ca atitudine creatoare) relevat de școala americană, elemente rituale caracteristice culturilor arhaice sau acea dualitate (cu o recognoscibilă matrice autohtonă) sublimată prin abstractizarea reliefului mioritic, unduitor, și reducerea lui la cele două ipostaze extreme : golul și plinul, sunetul și absența sunetului. Este un caz componistic limită care dincolo de „frumusețea", „eliberarea", „bucuria" sau „împlinirea" substanței sonore reprezintă proiecția unui timp vertical, discursiv, ca reflex al meditației profunde proprie responsabilității artistice depline. Colaborarea interpreților a fost eficientă contribuind la o reușită concretizare sonoră (minus unele hiatusuri — exclusive dezideratului sonor total al compozitorului — imputabile amplasamentului mai puțin operant). Se cuvine să menționăm eforturile membrilor ansamblului întru luminarea subtilităților semantice ale partiturii.

A urmat un veritabil concert de concerte ce a slujit contactul cu lucrări mai puțin cîntate, insolite

sub aspectul combinațiilor timbrale ale instrumentelor soliste. Protagoniștii au fost tineri muzicieni formați la școala interpretativă românească : Cornel Racu și Marius Nichiteanu în *Concertul pentru contrabas, violă și orchestră* de Karl Ditters von Dittersdorf, Silvia Drăgoi, Maria Oțeleanu Amarinei, Lazăr Augustin Betea și Șerban Novac în *Simfonia concertantă pentru vioară, violoncel oboi și fagot* de Haydn, Anca Bițan, Mariana Florescu, Gabriel Dincă și Ladislau Horvath în *Concertul op. 3 nr. 10 pentru patru viori și orchestră* de Vivaldi, Ion Cațianis și Nicolae Vasile în *Dublul concert pentru flaut, oboi și orchestră* de Georg Ph. Telemann. Unii dintre ei (Ladislau Horvath, Ion Cațianis, Nicolae Vasile, Marius Nichiteanu) au etalat reale virtuți solistice iar prezența în fața orchestrei a cît mai multor instrumentiști tineri duce la dobîndirea unei necesare experiențe concertistice operînd totodată o justă selecție a valorilor.

Marin Soare s-a dovedit a fi un profesionist al dirijatului cu o viziune clară în ceea ce privește raportul dintre rigoare și libertate, dintre gest și motivația lui sonoră. Dacă în lucrările concertante a conferit acuitate dialogului tutti-soli prin grija permanentă în dozarea intensităților, în *Uvertura* operei *Nunta lui Figaro* dirijorul și-a elaborat discursul inteligent, corzile fiind în consens cu supletea muzicii iar suflătorii prin precizia atacurilor sugerînd ironia specifică opului mozartian. Bucuria care a însoțit actul interpretativ, plăcerea cu care s-a cîntat, sînt condiții ale performanței artistice.

Liviu DĂNCEANU

Traiect

Un grup de tineri (foarte tineri) interpreți și-au propus un itinerar pe cît de original pe atît de captivant : de a prezenta muzica nouă și *foarte* nouă românească — cu deschideri spre tot ceea ce în ultima vreme apare în lume — sub emblema *Traiect*.

Idee susținută printr-o activitate de aproape un an, îndrumată de talentatul compozitor Sorin Lerescu, proaspăt absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Proiecte ambițioase, inițiative originale ce nu-și așteaptă decît momentul lansării în viața publică.

Momentul este deja în pragul împlinirii prin cele două prime concerte pe care formația le-a susținut la Casa de Cultură „Friedrich Schiller" din Capitală, o gazdă deosebit de receptivă a acestor inițiative artistice menite să diversifice viața noastră de concert.

Seara de 23 februarie a cuprins lucrări de Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Fred Popovici, Liana Alexandra, Carmen Cârneci și Sorin Lerescu, printre care două prime audiții absolute.

Cele *3 Cîntece de seară (Abendlieder)* de Wilhelm Berger, pe versuri de Klaus Kessler în interpretarea remarcabilă a formației și a Marthei Kessler se înscriu cu autoritate în universul caracteristic al compozitorului, ce-și află în muzica românească un loc bine definit. O muzică fără excese în care se afirmă plenar o concepție simfonică de largă respirație, un meșteșug tradițional impecabil, noblețea inspirației și siguranța construcției. O nouă primă audiție absolută spre cinstea autorului și a interpreților.

O oră de iubire de Sorin Lerescu, ciclu de lieduri pe versuri de Gheorghe Tomozei ne apare ca incontestabilă reușită componistică a autorului, într-un gen pe care îl abordează în premieră. Se remarcă, precum și în alte lucrări ale tînărului compozitor ce ne sînt cunoscute, calitatea invenției tematice, bogăția expresiei muzicale și logica formării pieselor, care-și împlinesc cu o siguranță deja bine dobîndită mesajul poetic-muzical. La succesul artistic al primei audiții a acestui ciclu au contribuit în mod substanțial Steliana Calos și Pompei Hărășteanu, acompaniați la pian de Mihai Vârtosu și Ina Macarie-Birthelmer.

Concertul a cuprins și alte lucrări, care chiar dacă nu în primă audiție, ele au completat substanțial imaginea auditoriului asupra capacităților profesionale ale ansamblului *Traiect* și a măiestriei membrilor săi.

Solo de Carmen Cârneci ni l-a readus în prim plan pe violoncelistul George Atanasiu, un tînăr de mare viitor, desăvîrșit muzician, într-o muzică pe care am comentat-o și cu alt prilej.

Consonanțe IV de Liana Alexandra ne-a reconfirmat talentul și pregătirea clarinetistului Leontin Boanță, ce se înscrie pe linia excepțională a școlii românești de clarinet dezvoltată în deceniile din urmă. Apărea cu atît mai interesant dialogul acestuia cu „memoria" de pe bandă a *marelui* Florian Popa, prilej de confruntare artistică de înaltă clasă spre lauda ambilor interpreți !

Cele 3 piese — trio cu clarinet — din ciclul *Lupta cu inerția* de Anatol Vieru ne-au reîmprospătat cu aceeași savoare (datorită pianistei Inna Oncescu, violonistului Ladislau Horvath și clarinetistului Leontin Boanță) o interpretare recentă de la Opera Română aflată sub semnul perenității creației muzicale contemporane românești.

Și, nu în cele din urmă, *Inconsecvențe* de Fred Popovici, de asemeni în reluare, alături de pana și talentul tînărului compozitor, un muzician de distinsă factură și multilaterală pregătire, ne-a întărit convingerea că acest grup de tineri promit a deveni o formație camerală de prestigiu în promovarea muzicii noi. În acest sens, un deosebit cuvînt de laudă animatorului principal al grupului, Sorin Lerescu, pentru efortul investit !

N. B.

Concert coral-cameral la radioteleviziune

Un program mai puțin obișnuit a fost prezentat în sala de concerte a Radioteleviziunii ; spunem aceasta deoarece tradiția conferea o anumită unitate concertelor camerale, fie că erau dedicate unui compozitor, fie unui instrumentist sau formație, fie avînd numai lucrări românești. De data aceasta s-au audiat lucrări diverse ca stil și epocă, variate din punct de vedere al combinațiilor instrumentale.

Lucrări ale barocului german — *Passacaglia pentru harpă* de Händel și *Preludiu și fugă în si minor* de

Bach, ale clasicismului vienez — *Fantezie și fugă în fa minor pentru orgă* de Mozart și *Concertul pentru harpă și orgă* de Dittersdorf, alături de *Divertisment pentru harpă, cvintet de suflători, xilofon și contrabas* de Carmen Petra Basacopol și *„Feerie", preludiu și dans* pentru harpă de M. Fournier au fost incluse în prima parte a programului. La un înalt nivel interpretativ s-au situat atît harpista Elena Ganțolea, remarcabilă prin finețea și precizia execuției, cît și organistul Florin Chiriacescu, un bun cunoscător al stilurilor și artei registrației.

Corul Radioteleviziunii, condus de Aurel Grigoraș, a deshis partea a doua cu balada *Miorița* de Paul Constantinescu ; formație de prestigiu, corul R.T.V. ne-a oferit o tălmăcire convingătoare a celor *Patru poeme pentru cor și cvintet de suflători*, pe versuri de Magda Isanos, de Alfred Mendelsohn și a *Cîntecelor pentru cor de femei* cu acompaniament de harpă și doi corni de Brahms.

Meritorie participarea cvintetului de suflători „Concordia", condus de fagotistul Miltiade Nenoiu, meritorie prin migala și conștiinciozitatea cu care fiecare instrumentist și-a studiat partitura (*Muzică de cameră pentru cinci suflători* de Paul Hindemith) și totodată grija pentru o sonoritate de ansamblu unitară (în piesele de Carmen Petra Basacopol și Alfred Mendelsohn). Bunul gust în alegerea pieselor și o interpretare de calitate au constituit ideea unificatoare, liantul unui program atît de eterogen ca stiluri și culori.

Mihaela APOSTOLESCU

„Bal mascat" de Giuseppe Verdi — montare nouă pe scena Operei Române din București

Analizat prin prisma calității și a valorii realizării muzicale, spectacolul pe care îl comentăm a fost, incontestabil, un triumf al școlii românești de cînt. Fiecare interpret — o personalitate artistică împlinită, cu tot ceea ce definește un adevărat artist liric. În rolul principal, Riccardo, Constantin Ene deși în tracul emoției pricinuit de prima sa premieră bucureșteană — reușește o creație căreia nu-i putem aduce nici un reproș. Dotat cu o voce clară, generoasă, luminoasă, cu o dicție bună și cu un ambitus ce depășește ușor obișnuitul necesar rolurilor de tenor, cu o însușire corectă a partiturii, cu accente cînd lirice, cînd dramatice după cum rolul i-o cere, convingător și capabil de a transmite stările sufletești publicului, Constantin Ene se dovedește a fi în perioada de apogeu a carierei sale. Ne-a convins în Riccardo. Credem însă că ne va uimi și mai mult ca interpret al unor roluri ca Turiddu din *Cavaleria rusticană*, Cvaradossi din *Tosca*, Radames din *Aida* sau Calaf din *Turandot*. Așteptăm cu plăcere cît mai dese întîlniri de acest fel cu Constantin Ene. În Renato, Nicolae Urziceanu apare ca un partener de aceeași înaltă calitate, de valoare cel puțin egală, a cărui interpretare în celebra arie din actul al III-lea a marcat poate momentul culminant al spectacolului (dacă am putea totuși vorbi de un anumit „moment culminant" într-un spectacol în care fiecare arie marchează o culme de frumusețe !) S-a stabilit atunci între scenă și sală acea relație atît de rară prin care interpretul reușește să „țină" în mînă sufletele ascultătorilor săi, cărora le transmite întreaga sa trăire la maximum de intensitate. Renato este una dintre marile reușite ale artistului care este Nicolae Urziceanu.

Vocea și personalitatea Corneliei Pop s-au dovedit a fi ideale pentru personajul Ameliei. Extrem de sensibilă, cu o tehnică vocală impecabilă ce-i oferă posibilitatea unor modulări ale vocii în cele mai diferite nuanțe expresive, Cornelia Pop a marcat desigur unul dintre momentele de deplină împlinire din cariera sa. Aceeași apreciere este valabilă și pentru prezența în spectacol a Elenei Grigorescu, interpretă ideală a dificilului rol Oscar. Generoasa partitură redată tehnic, impecabil, a fost îmbogățită de strălucirea, de sonoritatea clară și plăcută a vocii cîntăreței. Nici o scăpare, nici o ezitare ! Și, după fiecare arie, ropote de aplauze entuziaste, sincere.

După rolul Carmen din opera cu același nume de Bizet, Rodica Mitrică-Bădîrcea se înfățișează de astă dată publicului în rolul Ulrica. Scris într-un registru foarte grav, de loc comod, rolul nu pare a o fi cucerit întrutotul pe interpretă. Jocul de scenă impus stingherește și falsifică și mai mult evoluția sa. Fără a o consemna ca pe o nereușită, totuși Ulrica Rodicăi Mitrică-Bădîrcea nu se ridică la nivelul marilor realizări muzicale ale tuturor partenerilor săi. Un cuvînt de apreciere mai trebuie adăugat referitor la apariția episodică dar convingătoare a pescarului Silvano interpretat de către Nicolae Constantinescu. Iar despre evoluția corurilor pregătite de Stelian Olaru se poate vorbi doar în superlative.

Un mare merit al reușitei muzicale a acestei ultime montări bucureștene revine, incontestabil, dirijorului Cornel Trăilescu. Vechi și experimentat dirijor de operă, Cornel Trăilescu ține totuși în mîna sa sigură întreg spectacolul. Am observat felul în care dirijorul simte și respectă intențiile fiecărui cîntăreț știind apoi a integra perfect fiecare parte componentă în sonoritatea de ansamblu a întregului. Cornel Trăilescu a demonstrat din nou că este unul dintre cei mai buni dirijori de operă pe care arta lirică românească îl are astăzi. Orchestra a răspuns propt la fiecare solicitare. Dar, uneori, prea masiv, într-o sonoritate mult prea amplă, deranjînd de multe ori scena. Este singura carență muzicală pe care am putut-o surprinde în întreaga realizare muzicală a acestui *Bal mascat*. O carență ce se poate desigur ameliora, prin experiența spectacolelor următoare.

Ceea ce credem însă imposibil de ameliorat — fără o schimbare totală de atitudine, de gîndire, de viziune a realizatorului — este regia. Vasile Calomfirescu ni se prezintă și de astă dată — am mai spus-o și am mai scris-o chiar în paginile acestei reviste, dar, vai, fără nici un ecou ! — ca un regizor complet lipsit de har, de imaginație, de inspirație, de știință a ceea ce înseamnă scena și teatrul, și, în ultimă instanță cu totul lipsit de informație, implicit de interes față de meseria pe care o face. Căci dintr-o perioadă în care fără a ne lansa în exemplificări

hazardate citind monștrii sacri ai regiei de teatru și film ca Peter Brook, Patrice Chéreau, Zefirelli, Visconti, Ciulei, Pintilie... care s-au apropiat de spectacolul de operă regenerîndu-l, nemaivorbind de fantasticele pelicule de operă-film semnate de Jean Pierre Ponnelle — să nu fim interpretați greșit, nu cerem transpunerea posibilităților nelimitate ale aparatului de filmat pe atît de îngusta scenă de spectacol, dar, incontestabil, sugestii posibil de urmat se găsesc destule ! — referindu-ne direct doar la accesibila realizare de ultimă oră a Operei Române din Cluj-Napoca cu *Falstaff* de Verdi în regia lui Dinu Cernescu, sau montările din ultimii ani de pe scenele de operă ale conservatorului și ale Teatrului Maghiar din același oraș, în regia semnată de cîntărețul-regizor Ionel Pantea, într-o astfel de perioadă deci, de efervescență a spectacolului de operă, de reîntinerire a sa, prin sau alături de tradiție, a apare pe prima scenă lirică a țării cu o regie de atare sărăcie și lipsă de personalitate este de neconceput. Menajăm în critica noastră scenografia (Paula Brîncoveanu) și decorurile, recunoscut „adaptate" deci vechi și prăfuite (Roland Laub) cunoscute fiind dificultățile de ordin financiar ce caracterizează activitatea instituțiilor lirice din întreaga lume. Nu putem menaja însă regia, care ar fi putut suplini prin ingeniozitate, idee, gest inspirat și soluții scenice simple dar eficace — multe scene din *Falstaff*-ul clujean al lui Dinu Cernescu se desfășoară în scena complet goală, ideea aparținînd de fapt unui „ieri" extrem de îndepărtat — aceste carențe obiective. Ca și în cazul *Căsătoriei secrete*, Vasile Calomfirescu s-a mulțumit cu o viziune simplistă, vizînd acum romantismul cel mai exacerbat — vezi concepția rolului Ulricăi — prin care frizează uneori ridicolul. Este meritul lucrării, al frumuseții muzicii că ne-a făcut să suportăm stîngăcia și artificialitatea mișcării impuse personajelor — atenție, nu a mișcării în sine a cîntăreților, care, prin evoluțiile lor vocale, au transformat miraculos un spectacol sortit prin regie unei căderi răsunătoare într-un succes la fel de răsunător ! Regia de operă nu se rezumă la indicații „intri pe aici", „ieși pe aici", „acum ridici mîna stîngă", „acum faci un pas la dreapta", NU, Vasile Calomfirescu. Și nu poate fi acuzată sărăcia acțiunii scenice căci la fel de ratată ca și restul montării a fost și strălucitoarea scenă a balului din ultimul act, totul reducîndu-se la o mișcare dezordonată, fără rost, fără sens în care faptul că Luminița Dumitrescu apare printre principalii realizatori ai spectacolului, semnînd coregrafia, pare a fi o glumă, aportul său fiind practic nul. Atragem din nou atenția asupra acestor amănunte, căci ele evidențiază clar ceea ce unii, implicați direct în spectacol, o știu de mult, alții, organizatorii nu vor să vadă încă ; nu există o generație tînără de coregrafi care să contribuie cu știință și interes la realizarea spectacolului. Și în acest caz o gravă întrebare „Ce se va întîmpla mîine !?" așteaptă un răspuns imperios necesar, implicit o rezolvare. Marii noștri lirici o merită din plin.

Cristina SÂRBU

Două debuturi pe scena Operei Române din București

Stagiunea curentă a primei scene lirice a oferit necontenit prilej debuturilor, atît în roluri principale, cît și secundare.

Ne oprim asupra apariților Sandei Șandru în rolul Leonorei din *Trubadurul* și a Mihaelei Agachi în rolul titular din opera *Carmen*, pentru că acestea ni se par „de excepție", permițîndu-ne să întrevedem începutul seriei unor spectacole de o calitate superioară pe scena bucureșteană și datorită acestor două interprete.

La cel de al doilea rol al său pe amintita scenă (debutul s-a petrecut în rolul Siebel din *Faust*), Sanda Șandru se dovedește o soprană de o deplină maturitate profesională prin felul în care își etalează calitățile vocale și dramatice pe parcursul unui rol de mare întindere, exultînd în pasajele de virtuozitate cu o deosebită strălucire și făcînd briantă emisia acutelor cu care „umple" întreaga acustică a sălii, dovedind totodată acea știință complexă a colorării actoricești, multiplă și neîntreruptă, a rolului cu cele mai diferite nuanțe, impresionînd atît în pasajele eroice ca și în cele de finețe și interiorizare. A fost o Leonoră de o prestanță aparte, profund umană, cu o participare puternică în trioul din tabloul al doilea, în duetul final, dar mai ales în aria din penultimul tablou care a fost răsplătită cu atîtea aplauze de sala ce și-a exprimat călduros aprecierea.

Spectacolul a fost onorat de participarea artistului poporului Nicolae Herlea, conturînd cu prestanță specifică rolul Contelui de Luna și cu o rafinată persuasiune aversiunea despotismului feudal, dar înobilînd neîntrerupt spectacolul cu nepieritoarea frumusețe a vocii sale.

În rolul Manrico, tenorul Florin Farcaș, cu o voce frumoasă, a dovedit o creștere a stăpînirii tehnicii vocale, dar și faptul că mai are de rezolvat nuanțarea dramatică a personajului și o susținere a acutelor ce se cer mai luminoase.

Cu o voce penetrantă, de mare sonoritate și cu dăruire actoricească bine adecvată rolului Azucena, solista Operei Române din Cluj-Napoca, Georgeta Orlovski a contribuit la fluiditatea acțiunii. Basul Pompei Hărășteanu a impus — din prima arie a operei interpretată de el — nota de înaltă ținută ce a caracterizat acest spectacol cu opera *Trubadurul*, admirabil susținută și de aportul corului și al orchestrei sub conducerea dirijorului Cornel Trăilescu.

Tînăra mezzosoprană ieșeană Mihaela Agachi, de curînd încadrată în colectivul solistic bucureștean, a apărut în rolul *Carmen* după foarte apropiate debuturi în roluri principale ce-i solicitau însă o factură interpretativă deosebită : Rosina din *Bărbierul din Sevilla* și Amneris din *Aida*.

După cele trei interprete anterioare — Rodica Mitrică Bădîrcea, Iulia Buciuceanu și Veronica Gârbu — din recenta premieră *Carmen*, Mihaela Agachi trebuia desigur să aducă o notă personală eroinei. Aceasta a și obținut-o, conturînd un personaj cu o apariție scenică frumoasă, suplă și delicată, de o permanentă trăire interioară afectivă și spirituală și cu

o puternică individualizare a voinței. Carmen a Mihaelei Agachi știe neîntrerupt ce vrea, nu se lasă dusă de voința celorlalți și se zbate pentru afirmarea libertății în toate momentele vieții sale. Mihaela Agachi ne-a făcut să credem și să așteptăm creșterea permanentă în acest rol în care va putea să atingă cele mai înalte realizări ale interpretelor de renume. Posedă o voce de o rară calitate a timbrului, de la catifeaua caldă, la penetranța acutelor ce ating deja maximum de dramatism, rar întîlnite la o vîrstă atît de tînără. O deosebită muzicalitate, o intuiție a frazării servită admirabil de o intonație impecabilă și de un simț ritmic care merge în întîmpinarea crescendourilor dramaturgiei scenelor, o angolare atît de bine adecvată servirii partiturilor autorilor francezi ne asigură că Mihaela Agachi este o interpretă care, seară de seară, în acest rol, va dezvălui o continuă ascensiune în completarea inepuizabilului personaj al operei lui Bizet.

Tenorul Constantin Ene a fost un bun partener vocal, un Don José de maximă intensitate în scenele dramatice. În spectacol am putut audia alte două debuturi : soprana Elvira Cîrje a fost o frumoasă Michaelă realizînd emoționant duetul din actul I și conturînd rolul cu acele atribute solicitate de personaj în contracararea efectului eroinei principale asupra lui Don José. Aplombul interpretărilor baritonului Nicolae Urziceanu s-a răsfrînt și în debutul său în rolul Escamillo.

În acest spectacol am avut prilejul să apreciem din nou aportul de mare calitate sonoră și interpretativă al corului operei bucureștene, aflat de mai mulți ani la acel nivel de înalt profesionalism ce-l impune printre cele mai valoroase colective europene. Conducerea muzicală a aparținut dirijorului clujean Ion Iancu, care a imprimat un ritm relativ alert spectacolului, deși în unele momente s-ar fi cerut totuși mai mult dinamism, o mai mare apropiere de frazarea soliștilor.

Ștefan BONEA

Treptele afirmării artistice

La 11 februarie 1983 în sala Studio a Ateneului Român a avut loc recitalul de clarinet al tînărului Cristian Vlad — student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — acompaniat la pian de Veronica Rusescu.

Expresie și produs al școlii românești de clarinet care în ultimii zeci de ani a format artiști de renume mondial, interpretarea și nivelul artistic al recitalului au lăsat o puternică impresie.

Programul a cuprins *Duo Concertant op. 48* de Carl Maria von Weber, *Trei piese-fantezii* de Robert Schumann, *Sonata op. 167* de Camille Saint-Saëns, în prima parte și *Sonatele* pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu și Francis Poulenc în cea de a doua.

Încă din primele lucrări — reprezentative pentru creația dedicată acestui instrument de către cei doi mari compozitori ai secolului trecut — s-au afirmat principalele calități ale tînărului interpret : acurateță, frumusețe și bogăție timbrală, tehnicitate. Poate mai puțin o anumită maturitate în concepția și conducerea discursului muzical, în care numai vîrsta și experiența artistică își pot spune decisiv cuvîntul.

Sonata de Saint-Saëns (o muzică eclectică de tip „mass media" — cu mici fragmente de interes ceva mai personalizat) ca și cea de Poulenc (ciudate apropieri între „mentalitatea" stilistică și componistică a *acelei* epoci și zone muzicale, cu anumite fenomene „retro" mai actuale — în sensul lipsei de autenticitate a folosirii împrumuturilor, fie din epocă, fie de aiurea ! — vulgarizare „nostalgică") rămîn lucrări, dacă nu de muzeu al istoriei muzicii (în capodopere), lucrări *de interpret*, binevenite în a-i pune în valoare calitățile. Ceea ce s-a și întîmplat.

Am reascultat (după aproape trei decenii) *Sonata* de Ștefan Niculescu. Interesantă, chiar în istoria propriei vieți, recontactarea lucrărilor de primă tinerețe ale unui autor, azi unanim recunoscut, explorarea propriilor origini formative. Nu știu dacă, de fapt, origini : producția unui compozitor nu se dezvoltă ca o plantă din celulă în celulă, progresiv și ireversibil, ci *catastrofic* : prin mutații generatoare de cicluri-esențe cu viață specială. Sau așa se pare, uneori. Există creatori care în orice moment al vieții pot și continuă după legile intrinseci monadei generatoare respective un ciclu început în primele tinereți ca și oricare altul, de mai ieri : concepute și guvernate toate nu de o lege a *timpului* ci „sub speciae aeternitas". Alții nu : povestea cu lupul care-și schimbă „blana"... (adică năravul fiind tocmai această schimbare ireversibilă *în* timp dublată de imposibilitatea reîntoarcerii). Unii „dezvoltă", alții „evoluează" : nu aci se plasează, evident, criteriul axiologic...

Sonata de Ștefan Niculescu rămîne și azi o piesă de construcție solidă, anumite pagini din cea de a 2-a parte, prin omologare diatonică, putînd fi considerate de către unii (reveniți sau opriți aici) origini (la propriu) românești ale „noii avangarde" (am uitat a cîta...). Spre deosebire de cei care astăzi se rezumă ca atare la cîteva calapoade armonice și melodice bune la școală (pentru elevi de liceu puțin mai silitori) lucrarea lui Ștefan Niculescu marchează sinteza unei întregi epoci stilistice *atunci* actuale (de formație Honegger-Bartók-Hindemith) — printr-o creație personală realizată de o mînă sigură de compozitor deja bine definit. Și, de altfel, muzica aceasta ne place și azi după cum ne-a convins și interpretarea acestui tînăr clarinetist talentat, în plină afirmare.

La reușita artistică a întregului concert și-a adus din plin contribuția pianista Veronica Rusescu de a cărei asistență și îndrumare, secondare discretă sau afirmare în prim plan în momentele dezvoltătoare solistul a beneficiat în mod hotărîtor. O seară reușită și mari speranțe pentru noile apariții.

N. B.

Jubileul Societății „Muzica"

Printre evenimentele ce au animat în ultima perioadă peisajul cultural-artistic multicolor al Capitalei, un loc marcant a revenit jubileului de un deceniu al Societății *Muzica*.

Prezență permanentă în stagiunile de spectacole bucureștene și din provincie, acest veritabil focar de

cultură s-a înscris — sub diverse și interesante tipuri de manifestare — în tradiția societăților muzicale din țara noastră, de luminare a spiritului și descoperire a noilor talente. Activitatea membrilor săi însumează deopotrivă pasiune, probitate profesională și entuziasm creator. Menționăm aici pe remarcabilul compozitor Doru Popovici (președinte), pe dirijorul Radu Cozărescu (secretar general).

Actualul organism muzical s-a constituit pe temeliile fostei Societăți *Muzica*, a cărei valoroasă activitate timp de 15 ani (1922—1937) a fost subliniată frecvent în presa vremeii. Amintim dintre manifestările sale : concerte simfonice — multe pe scena Ateneului, concerte de muzică de cameră, serate muzicale, șezători, festivaluri, concerte vocal-simfonice. Dintre dirijorii prezenți la pupitru s-a distins compozitorul și dirijorul Simeon Nicolescu, inițiatorul și conducătorul Societății. Iar dintre invitați : D. G. Kiriac, C. C. Nottara, I. Chirescu, N. Oancea, C. Brăiloiu, Th. Rogalski. Și-au dat concursul soliști de prestigiu ca : Alfred Alessandrescu, Elena Dima, Aloida Coandă, Mihail Vulpescu, Al. Rădulescu, P. Pancu, Fl. Petrovici, C. Frimu, I. Fotino, dr. Emil Stoian. În preajma celui de-al doilea război mondial Societatea simfonică *Muzica* s-a dizolvat.

La reînființarea instituției, în 1972, a fost nevoie de multă înțelegere din partea conducerii Casei de Cultură a sectorului IV — în cadrul căreia activează, sub patronajul Filarmonicii „George Enescu" — directorul Octavian Poștoacă susținînd cu căldură inițiativele de organizare, atît a Societății *Muzica*, cît și a secțiilor sale de bază : orchestră, formații instrumentale de muzică de cameră, cor, clasă de canto.

Asemenea înaintașilor, membrii actualei societăți și-au propus, ca primordiale preocupări, promovarea valorilor muzicii universale în rîndul publicului larg și încurajarea creației românești.

Programele de activitate publicate anual ne relevă cicluri de educație muzicală, efectuate — după cum sublinia președintele societății — prin „concerte-lecții, precum și concerte destinate colectivelor muncitorești în mijlocul cărora ne vom deplasa frecvent". Așa de pildă : *Să înțelegem și să iubim muzica* — prelegeri susținute la grupul școlar I.O.R. de prof. Petru Rusu și la grupul școlar M.I.U. de prof. Georgeta Aldea ; *Medalioane muzicale* organizate la grupul școlar al Uzinelor „23 August" de dr. Vasile Diomu ; ciclurile *Inițiere muzicală, Genul instrumental și vocal cameral*, prezentate la Casa pionierilor din sectorul 4 de muzicologul Ianca Staicovici. De un interes aparte s-au bucurat conferințele pregătie de dirijorul Radu Cozărescu și arhitectul Paul Popescu : *Orizonturile muzicii în interferențe stilistice cu alte arte, Armonia capodoperelor.* Sub îndrumarea fascinantă a lui Doru Popovici se străbat *Mari epoci creatoare*, iar *Genuri ale muzicii camerale* se desfășoară călăuzite de membri ai Cenaclului tinerilor muzicologi al Uniunii compozitorilor.

De bun augur, *Dialogurile cu publicul* (30 pînă în prezent), concerte-dezbatere cu muzică românească în primă audiție, au menirea să stimuleze lucrările originale și totodată să familiarizeze auditoriului neprofesionist cu cele mai noi experimente și inovații de pe tărîmul artei sonore. Compozitorii Doru Popovici și Horia Șurianu au prezentat cu acest prilej opusuri semnate de personalități precum Aurel Stroe *(În vis desfacem timpuri suprapuse, Două Epitafuri* pe versuri de Ezra Pound, *Beckettiana*, muzică electronică), Ștefan Niculescu (sextetul *Răscruce*), Mihai Moldovan *(Cadența II pentru contrabas)*. Diversitatea stilistică prin care vocile creatorilor noștri se individualizează și se definesc s-a răsfrînt în pagini orchestrale și camerale aparținînd lui Dan Buciu *(Mozaic II, Croquis)*, Ulpiu Vlad *(Sonata pentru oboi și pian, Mozaic)*, Călin Ioachimescu *(Cvartet de coarde, Descîntec II)*, Șerban Nichifor *(Schiță pentru o barcarolă, Dionysies I—II)*, Liana Alexandra *(Colaje* pentru cvintet de alămuri), Fred Popovici *(Secvențe* pentru formație de coarde). Aspecte ale înnoirii limbajului și a expresiei muzicale prin tehnici componistice experimentale de ultimă oră s-au concretizat în numeroase lucrări de Iancu Dumitrescu *(Oglinda lui Cagliostro, Medium-2, Movemur, Perspective la Movemur, Jocul genezei, Pasărea măiastră)*, Octavian Nemescu *(Concentric, Combinații în cercuri)*, Costin Cazaban *(Afa-3* lieduri pe versuri de Nichita Stănescu, *Zig-zag*, pentru violoncel și contrabas), Nicolae Brînduș *(Soliloque, Kitsch N. pentru clarinet și bandă)*, etc., etc.

La interpretarea pieselor — găzduită de Sala mică a Palatului, de sala de audiții a BCS și actualmente de Studioul T 8 al R.T.V., și-au dat concursul orchestra de cameră *„Orfeu"* dirijată de Radu Cozărescu, corul de cameră *„Atheneum"* dirijat de Nicolae Ghiță, soliști vocali și instrumentali, profesioniști și amatori, ai Societății *Muzica* în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", Opera Română din București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", etc. Se reflectă astfel strînsa conlucrare a Societății *Muzica* cu compozitori, dar și cu interpreți diferiți, care participă, în funcție de necesitățile programului, la realizarea acestuia.

În ansamblul vieții artistice a Capitalei, personalitatea Societății *Muzica* se profilează distinct, lărgind și întregind cîmpul de cuprindere al manifestărilor muzicale. Caracterizată prin preferința pentru un ansamblu vocal sau instrumental restrîns, ea abordează cu predilecție repertoriul muzicii camerale. Astfel, orchestra parcurge opusuri mai rar sau deloc interpretate de celelalte formații instrumentale ce activează la noi, muzică veche românească și universală adesea în aranjamentele originale ale maestrului Ludovic Baci, sau ale dirijorului Radu Cozărescu ; asemenea și corul de cameră axat pe madrigale. Cît privește colectivul de canto clasic, pe lîngă fragmente din operete, cantonete și lieduri, acesta a tălmăcit integral partitura operei bufe *Don Pasquale* de Donizetti, precum și a operetei *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino (regia George Dragomirescu, profesor de canto Cecilia Mizrahi, acompaniament prof. Eugenia Botezat, maestră de balet Nina Simian).

Prin concertul festiv de la Ateneul Român, din 18 decembrie 1982, Societatea *Muzica* ne-a oferit o elocventă mostră de abnegație și probitate profesională, încîntîndu-ne deopotrivă cu pagini de madrigal renascentist (Jannequin, Monteverdi), concerte și suite preclasice (Johann Staden, Antonio Vivaldi), arii

clasice și romantice (Mozart, Schumann, Chopin), lucrări vocale, instrumentale și orchestrale românești (Doru Popovici, Tiberiu Brediceanu), etc.

Consemnîndu-i în aceste rînduri rodnica activitate desfășurată timp de un deceniu, nu pregetăm s-o situăm în rîndul celor mai întreprinzătoare societăți muzicale actuale din țară. Societatea *Muzica* reprezintă pentru publicul meloman o poartă deschisă spre aprofundarea și înțelegerea artei sonore, iar pentru tinerii muzicieni o tribună de afirmare a propriei vocații.

Laura MIHAIL

Corul „Cantata"

Profesorul Jean Lupu continuă în zilele noastre — de avînt nemaiîntîlnit al mișcării corale — nobilele tradiții stabilite pe plaiurile bănățene, unde și-a făcut inițierea în tainele cîntării în cor cu Ion Românu și Nicolae Ursu. Și-a început activitatea la Slatina, unde formația corală condusă de Jean Lupu a ajuns în faza finală a concursului „Cîntarea Patriei", obținînd locul 2, apoi 1 pe țară (în 1974).

Venit în București (1976), profesorul Jean Lupu și-a continuat munca la Liceul pedagogic, unde, în scurt timp, a determinat o adevărată pasiune pentru cîntatul în cor la elevele sale, din rîndurile cărora a format un ansamblu. Acest cor a susținut o serie de concerte la Ateneul Român și pe alte scene ale Capitalei, obținînd de două ori titlul de laureat pe țară cu premiul I la festivalul național „Cîntarea României". Ca urmare firească a acestei activități, Electrecordul a înregistrat un disc cu acest ansamblu, „Mîndru-i jocul românesc" (1982).

În 1978, din inițiativa Sindicatului Învățămîntului din sectorul 6, s-a înființat corul de cameră „Cantata", format din foste eleve ale profesorului Jean Lupu, actualmente învățătoare și educatoare în București. Corul cameral „Cantata" a susținut, în cei cinci ani de existență, numeroase concerte la cluburile bucureștene, la teatrul Nottara, la Opera Română, la Ateneul Român, realizînd și un amplu turneu prin țară. Tot casa de discuri Electrecord pregătește un disc („Cîntec drag") cu înregistrări ale merituoasei formații.

Era firesc, în urma acestor succese, să urmărim cu interes și plăcere evoluția formației „Cantata" pe scena Ateneului, duminică, 27 februarie 1983. Profesorul Jean Lupu a elaborat un program „clasic", mergînd de la piese reprezentative și (re)cunoscute ale repertoriului înaintașilor muzicii românești la compozitorii actuali, apoi de la bijuteriile muzicii clasice universale la creația zilelor noastre.

Trăsătura ce impune imediat ansamblul „Cantata" (și implicit pe animatorul lui) este dăruirea în cînt; ea este susținută de o pregătire muzicală șlefuită, atît din punct de vedere tehnic, cît și expresiv.

Jean Lupu imprimă, prin gestul său clar, precis și eficace, contactul direct cu procedeele și sensurile partiturilor alese, conferind actului interpretativ prospețimea autentică a înțelegerii resorturilor intime ale muzicii.

Din repertoriul clasic al cîntării corale românești am reținut cu deosebire *Doina* de Timotei Popovici, *Brîul amestecat* de P. Vlaiculescu și *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga, iar din arta clasică europeană *Trei lucruri minunate* de Friderici și *Madrigalul* de Gastoldi.

Aș vrea să mai adaug cîteva cuvinte despre impecabila colaborare oferită ansamblului de către pianista și profesoara Camelia Pavlenco, muziciană sensibilă și iubitoare a artei corale. Iar în încheiere, menționarea unei foarte frumoase surprize a concertului, respectiv, apariția tinerei pianiste (clasa a VII-a a Liceului „George Enescu"), Olguța Lupu (eleva reputatei profesoare Ludmila Popișteanu), care a interpretat cu delicatețe și certă promisiune muzicală un *Andante* de Schubert și *Sonatina* de Constantin Silvestri.

Fred POPOVICI

Ecouri

Cel de-al IX-lea Festival internațional „George Enescu" ca și simpozionul de muzicologie, ambele consacrate centenarului nașterii compozitorului și care au avut loc în septembrie 1981 la București, au fost consemnate și în presa din străinătate, de unele personalități muzicale invitate la aceste manifestări.

În acest sens, reputatul muzicolog american, Irving Lowens, care a avut și o valoroasă contribuție orală la Simpozion, a publicat în „Musical America" — aprilie 1982 — un amplu comentariu asupra Festivalului. Atenția sa s-a îndreptat cu precădere spre spectacolele de operă : *Oedip* de Enescu, *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Dama de pică* și *Iolanta* de Ceaikovski *Mozart și Salieri* de Rimski-Korsakov, ca și spectacolul cu *Horia* de Nicolae Bretan cu care Opera și-a deschis stagiunea. În continuare, criticul american a făcut aprecieri asupra celor două filme, realizate unul după *Oedip* (versiune de televiziune) și celălalt după *Poema română*. Irving Lowens acordă o atenție specială deasemenea creației românești prezente în festival, interpreților români și de peste hotare.

Revista mexicană „Heterofonia", nr. 76, ianuarie—martie 1982 acordă un spațiu amplu manifestărilor consacrate centenarului enescian. Muzicologul Esperanza Pulido — redactor șef — publică în întregime comunicarea pe care a susținut-o la București, în cadrul Simpozionului : *George Enescu — muzician universal*. Rubrica „Cronici" încorporează un interviu — sugestiv intitulat *Explorînd lumea enesciană* — cu dirijorul Ion Baciu. În continuare, aceeași Esperanza Pulido semnează o cuprinzătoare și călduroasă relatare a evenimentelor muzicale și muzicologice la care a participat cu prilejul celei de a noua ediții a festivalului „George Enescu". Pe coperta revistei „Heterofonia" apare, în semn de omagiu, chipul compozitorului român.

M.R.

Acustica și muzica

Pare dificil de definit cu exactitate domeniul de preocupare și investigație al volumului apărut sub auspiciile Editurii Științifice și Enciclopedice, datorat inginerului dr. Dem. Urmă. Eseu, studiu, comunicare științifică ori lucrare de popularizare, sub titlul modest *Acustică și muzică* se ascunde de fapt, sintetic formulat, rodul cercetărilor cu obiectiv deopotrivă teoretic și practic ale autorului, cercetări care cuprind mai mult de jumătate de secol de fructuoasă activitate științifică, desfășurată în această largă arie interdisciplinară. Considerăm semnificativă menționarea formației autorului, diplomat și doctor al unor prestigioase instituții universitare italiene — Bologna, Torino, Milano — concomitent cu studiul viorii, saxofonului, teoriei și istoriei muzicii, mai puțin din rațiuni publicitare cît pentru a sublinia situarea sa pe această linie de demarcație ale cărei coordonate le clarifică.

Este edificatoare pentru unghiul de abordare și maniera de prezentare a materialului întregii lucrări, introducerea, dar mai ales primul capitol, „Elemente recapitulative de acustică". Două caracteristici permanent prezente sînt privirea în determinarea și evoluția sa istorică a oricărui fapt sau fenomen acustico-muzical descris și reintegrarea sa după analiza teoretică în succesiunea de aplicații practice ori evenimente fizice curente de care este îndeobște legat. Apare astfel o interesantă, necesară am afirma, clasificare a ramurilor și specialităților științei acustice împreună cu o privire succintă, la obiect, a evoluției sale în timp. Întreg volumul oscilează în limite din cele mai largi de la anecdotica istorică — mereu cu mult tîlc și farmec povestită — pînă la succesiunea de formule fizico-matematice dintre cele mai „serioase", atestînd între aceste extreme cunoștința temeinică și congruent înscrisă în contextul elementelor dezbătute, darul de povestitor, competența științifică și, deasupra tuturor, dăruirea evidentă, devoțiunea și spiritul de răspundere cu care privește autorul nu numai obiectul expunerii ci și formularea sa, calitatea contactului cu cititorul, grija pentru corecta însușire a informației de către acesta din urmă și aici sînt de subliniat o seamă întreagă de exemple, aplicații practice, consecințe cotidiene ale teoriilor dezbătute, alături de explicații suplimentare care au ca scop — și reușesc și să realizeze — o adresare accesibilă neprofesioniștilor științei matematice cum sînt — din ce în ce mai puțin de altfel — muzicienii. Rezultă surprinzător de multe noi conexiuni între elemente aparent disparate ale științei și artei muzicale, conexiuni efectuate prin intermediul disciplinei acustice. Judecate și comparate ca efect de ansamblu, redactarea textului alăturată ilustrației și schemelor, graficelor și tabelelor aferente, le considerăm un exemplu de limpezime a ideilor prezentate care concurează foarte serios nu numai lucrările de popularizare din domeniu dar chiar pe unele dintre cele de specialitate... Printre subiectele mai mult decît numai interesante, utile, *strict necesare* pentru muzicieni — creatori, interpreți și chiar critici — care ar urmări formarea unei platforme teoretice corespunzătoare secolului pe care îl străbatem, unde ar trebui înscrise într-un curs de compoziție al conservatorului, dată fiind implicarea mai accentuată ca proporție, responsabilitatea sporită a creatorului contemporan în actul creației sale, același raport dintre instrumentist și instrument, azi, iar în măsura în care are conștiința adresării către el a fenomenului artistic muzical — informațiile din volumul de față se adresează nu în ultimul rînd publicului meloman. Ne gîndim evident la toate genurile muzicii, nu numai la cel simfonic... Sînt dificil de spicuit anume pagini de vreun interes special din cele peste 500 ale volumului și aceasta datorită originalității punctelor de vedere și a argumentației științifice care dă naștere unor capitole închegate, unitar concepute, cu subiecte altminteri „tradiționale" : fundamentele acusticii și determinările sale, o dezbatere de ordin teoretic și — ceea ce e mai interesant — practic a propagării sunetului, acustica instrumentelor, acustica incintelor, emisia vocală și percepția auditivă, caracteristicile sunetului, acustica intervalelor, consonanță-disonanță, sisteme sonore netemperate și temperate într-o privire istoric analitică de o claritate de referință, poate unică, ne-am permite să afirmăm, în literatura noastră, o tratare științifică a principiilor și particularităților de funcționare a instrumentelor „clasice" pînă la aparatele electronice contemporane etc., dar repetăm, nu subiectele ci tratarea lor capătă valoarea unei informații dintre cele mai complecte, pe cît de „originale" (de fapt, pe cît de argumentate științific). Nu o dată avem senzația oului lui Columb...

Unul dintre elementele importante îl constituie referirile bibliografice de o cu totul surprinzătoare bogăție ; lucrări de specialitate și de popularizare deopotrivă, din domeniile fizicii acustice, matematicii, istoriei culturii și științei, istoriei muzicii, muzicologiei și etnomuzicologiei pot da măsura informației inițiale a acestui demers confruntativ și analitic de excepție, pe cît de particular la noi, pe atît de autorizat. Indexuri de termeni, de persoane și o succintă bibliografie suplimentară destinată aprofundării subiectelor speciale completează volumul.

Gabriel TOMESCU

Studii și cercetări de istoria artei

Seria teatru, muzică, cinematografie, tomul 29, 1982, găzduiește și de data aceasta cîteva articole privind tezaurul moștenirii muzicale românești. Apare astfel Inventarul manuscriselor muzicale românești aflate la mănăstirea Sf. Pavel de la Muntele Athos, de Andrija Jakovljević însoțit de o Addenda semnată de Gh. Ciobanu cu o listă cuprinzînd alte manuscrise muzicale vechi lucrate pe teritoriul Țărilor Române, care se găsesc în prezent la diverse mari biblioteci și muzee europene : un total de 49 de manuscrise muzicale, scrise de români pentru români, pe care s-ar cuveni să le avem la îndemînă sub formă de microfilme, cum comentează Gheorghe Ciobanu.

Ileana Berlogea face o expunere captivantă prin însăși materia abordată, a alaiurilor medievale românești de sărbătoare, a ritualurilor în care coexistau forme primitive, dar foarte interesante, de teatru și muzică.

Elena Zottoviceanu semnează în aceeași revistă un studiu referitor la lucrările pentru pian ale lui George Enescu. Autoarea dezvoltă teza, susținută cu argumente nuanțate, că imaginația creatoare a marelui muzician găsește în acest instrument rezerve ce-i sînt proprii, latente, fără virtuți de împrumut.

Viorel Faur are în numărul acesta cîteva pagini despre mișcarea corală bihoreană la sfîrșitul secolului al XIX-lea, unde acest tip de activitate muzicală de masă e comentat ca un element important în stimularea sentimentului național și al solidarității românilor de peste munți, în deceniile precedînd Unirea.

Pe lîngă aceste pagini de istoria muzicii, revista ne oferă la secțiunea „Cronica" o prezentare a manifestărilor dedicate lui George Enescu pe meridianele globului, cu ocazia centenarului (Viorel Cosma) ; tot în jurul centenarului Enescu, Hrisanta Petrescu ne prezintă volumul *Georges Enesco, musicien complexe*, apărut la Editura Academiei ; Constantin Stihi Boos semnează o recenzie la volumul *Folclor muzical din județul Brăila* de Ghizela Sulițeanu și comentează volumul *Studii enesciene* de Romeo Ghircoiașiu ; de asemenea semnează un articol intitulat *Balada sau cîntecul bătrînesc.*

Ioana IERONIM

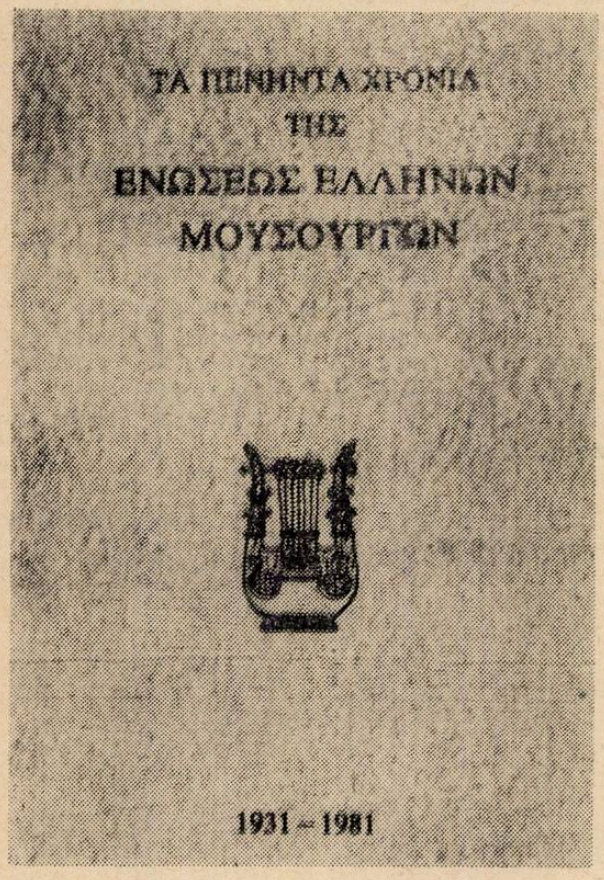
De peste hotare

Apostolos Kostios—Cincizeci de ani de la înființarea Uniunii Muzicienilor Greci 1931—1981

Studiul muzicologului grec A. Kostios este, dincolo de un omagiu adus celor care prin zelul și efortul lor au contribuit la întemeierea și bunul mers al unei atît de importante instituții muzicale din peisajul cultural grecesc, o documentată, deși scurtă, istorie a Uniunii Muzicienilor Greci, care nu începe de fapt din momentul întermeierii ci cu mult mai înainte, după 1916, cînd, într-o perioadă de înnoiri importante în toate domeniile vieții sociale s-a născut ideea întemeierii Școlii Naționale Muzicale Neogrecești, în urma publicării unor studii despre muzica națională în revista „Noumas" și a unei intense activități : au loc importante spectacole la operă, pe afișele sălilor de concerte figurează tot mai mult numele unor tineri compozitori greci.

Structurat pe capitole, care poartă titluri semnificative, materialului lucrării oferă date interesante, care au fost extrase, așa cum precizează autorul în prefață, din arhiva Uniunii, din procesele verbale ale diverselor organisme ale acesteia, din corespondența unor personalități, completînd toate acestea cu informații obținute de la persoane particulare și din numeroase studii istorice. Capitolele lucrării sînt : Cincizeci de ani de viață și activitate, Primele încercări, Întemeierea, Perioada primilor cinci ani, Continuarea drumului, Activitatea (cu subcapitolele : 1. Încercări de îmbunătățire a situației economice a membrilor 2. Cereri pentru subvenționarea Uniunii de către stat 3. Manifestări artistice 4. Tipărirea lucrărilor — Imprimările 5. Alte activități 6. Personalități ale Uniunii Muzicienilor Greci) și un Epilog.

După prefaţa autorului este redat în facsimil documentul original care atestă fondarea Uniunii la 12 februarie 1931.



Autorul insistă asupra momentului istoric în care a luat naştere UMG, asupra greutăţilor obiective, de ordin social, moral, material pe care le-au întîmpinat întemeietorii acestei instituţii. Adunarea de constituire a Uniunii s-a ţinut în sala Conservatorului naţional. A fost ales un comitet care să întocmească statutul, iar la Adunarea Generală din 24 febr. 1931 a fost ales Consiliul Administrativ. Scopurile declarate ale acestei asociaţii profesionale erau : progresul creaţiei muzicale greceşti şi apărarea intereselor materiale şi morale ale membrilor Uniunii. Nu le-a fost deloc uşor conducătorilor Asociaţiei să lupte cu greutăţile inerente începutului şi mai ales cu lipsa de încredere manifestată chiar de mulţi dintre artişti. Perioada cea mai rodnică a fost aceea în care Uniunea a fost condusă de Manolis Kalomiris (ales ca preşedinte al acesteia în 1936). Sarcinile asociaţiei erau multiple, pe de o parte ea lupta spre a obţine o serie de drepturi fireşti pentru artiştii muzicieni (asistenţă medicală, diverse ajutoare sau plata drepturilor de autor), dar mai ales pentru promovarea creaţiei muzicale greceşti autentice, originale, pentru includerea ei în concertele care erau susţinute în ţară sau peste hotare ca şi în repertoriul Conservatorului Naţional şi al Operei greceşti. Adept şi promotor al unei creaţii muzicale naţionale care să se bazeze pe muzica populară, idei pe care M. Kalomiris şi alţii le-au expus cu diverse prilejuri şi în multe proclamaţii-program, preşedintele UMG împreună cu cei care o susţineau au luptat din răsputeri pentru obţinerea unor subvenţii din partea statului, cu ajutorul cărora compozitorii şi muzicienii să-şi poată extinde şi diversifica activitatea, să se poată ocupa şi de instrucţia muzicală, de promovarea noilor talente. La început Uniunea a fost susţinută materialiceşte de unii particulari, abia în 1954 statul începe să aloce anumite sume pentru susţinerea acţiunilor iniţiate de această instituţie. Fondurile erau insuficiente, aşa încît nu se puteau organiza nici concerte nici schimburi culturale cu alte ţări. Abia cînd alocaţiile au fost sporite s-au putut organiza toate acestea, a fost aranjată şi o sală pentru concerte (1960) ; au început să se tipărească lucrările compozitorilor datorită subvenţiilor primite de la Ministerul Educaţiei şi Ministerul Editurilor şi Turismului. Activitatea aceasta este considerată ca foarte importantă de conducătorii Uniunii, pentru că ajută la răspîndirea în rîndul maselor largi a muzicii originale greceşti şi la menţinerea legăturilor culturale cu ţări din toată lumea ca : Statele Unite, Egipt, Iugoslavia, Bulgaria, Italia, România, Marea Britanie etc. Tot pentru promovarea creaţiei muzicale greceşti se instituie periodic diferite concursuri, dotate cu premii (unul dintre ele poartă numele lui M. Kolomiris). A fost tipărit un Album (Universal Edition) cu „Cîntece greceşti pentru voce şi pian" scrise de diverşi compozitori, din ce în ce mai multe lucrări muzicale greceşti pot fi găsite în biblioteci şi librării şi nu numai tipărituri ci şi discuri cu imprimări din cele mai diverse (muzică de cameră, simfonică, populară, uşoară etc.).

Din 1957 s-a înfiinţat şi Asociaţia Compozitorilor Greci (Syndemos Ellenon Syntheton) care urmăreşte aceleaşi scopuri ca şi Uniunea ; foarte mulţi muzicieni fac parte din ambele asociaţii.

Spre finalul lucrării autorul îi prezintă pe cei mai de seamă conducători ai UMG care au avut o contribuţie deosebită în promovarea idealului de creaţie muzicală neogreacă, insistînd la fiecare asupra activităţii depuse. Aceştia sînt : M. Kalomiris, care a reuşit să organizeze o orchestră „de stat" (naţională), a fost şi director al Scenei Lirice greceşti ; Gh. Ghiorghiadios, director al programelor muzicale ale Radiodifuziunii greceşti, A. Evanghelatos, director al Radiodifuziunii, Gh. Sisilianos, S. Vasiliadis, M. Varvoglis, D. Mihailidis, A. Nezeritis, D. Lavrangas şi mulţi alţii. Proiectele Uniunii pentru activitatea de viitor sînt deosebit de interesante, pe măsura ideilor promovate pînă acum de membrii cei mai de seamă ai acesteia : înfiinţarea unei Academii sau a unui Centru al Muzicii Greceşti care să cuprindă o Bibliotecă şi o Arhivă cu lucrări de specialitate, se agită ideea scrierii unei Istorii a Muzicii Naţionale.

Natalia TRANDAFIRESCU

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Une nouvelle methode d'organisation du matériau sonore (la „polyheterophonie" d'Enesco)

Tiberiu OLAH

Enesco, compositeur lyrique par excellence, trop peu connu encore dans le monde musical, n'était pas seulement un intuitif romantique. Quant à son lyrisme, on peut être d'accord avec les mots de Cingria, cité par Stravinsky dans son autobiographie : „Il n'y a pas de lyrisme qui ne se soumette à des règles précises ; en dehors de celles-ci, on ne saurait parler que d'un penchant lyrique (très commun d'ailleurs). Ce qui est rare c'est l'expression lyrique de la composition ; pour la maîtriser on a besoin d'un apprentissage minutieux".

Stravinsky cite également une affirmation de Tchaïkovsky : „Dès que j'eus commencé à composer, je me pris comme but d'être ce que furent les plus illustres maîtres, à savoir d'être comme eux, un artisan".

Si l'on ajoute aux deux citations ci-dessus les mots bien connus d'Enesco selon qui la composition signifie 70% du travail et 30% du talent, on comprend que ce travail ne représente pas un but en soi mais une finalité claire sur le plan supérieur de l'expression artistique.

Dans la présente étude nous essayons de démontrer comment la technique utilisée par le compositeur roumain dans *Vox maris* (technique déjà conçue dans les années 40) crée une nouvelle méthode de composition comparable — par son envergure et son extension sur l'horizontale et sur la verticale de la partition— à la rigueur de la nouvelle école viennoise ; mais la technique d'Enesco, par son but final, — que j'appellerais l'émancipation de la consonance — vient en contradiction avec la conception „novatrice" de Schönberg et s'approche probablement des tendances récentes de la musique contemporaine qui cherche „une nouvelle simplicité, et, de nouveau, la consonance."

D'autre part la méthode d'Enesco nous pose des problèmes sur l'interdépendance entre l'espace imaginaire et l'espace réel de la musique. Nous avons soulevé un problème pareil dans notre étude sur *Le système préséríel de Webern* [1]. Chez Enesco ces questions sont de nature différente, mais non pas moins complexes. Elles ont en commun avec celles de Webern (voir notre étude des *Bagatelles op. 9)* le fait que sous l'apparent désordre de la partition se cachent (consciemment ou inconsciemment) des lois qui coordonnent le discours en entier par l'autoprojection de l'imaginaire dans l'espace réel, perceptible. Dans le cas d'Enesco l'aspect d'improvisation, de „doïna" et de par-

[1] Voir Olah Tiberiu : „Weberns vorserielles Tonsystem", NZ/Melos, no. 1—2/1975 ou Musica, no. 12/1969; T.O. : „Muzica grafică sau o nouă concepţie despre spaţiu şi timp".

lando rubato s'appuie sur des lois sévères comparables à celles du discours webernien. Je dirais même qu'Enesco obtient cette grande liberté d'expression dans l'espace musical réel, c'est-à-dire directement perceptible, grâce à une même qualité supérieure de l'organisation. Même si elle n'a pas été formulée théoriquement (comme dans le cas du présérialisme weberien), la solution d'Enesco aux problèmes sus-mentionnés existe dans la partition de *Vox maris*. Celle-ci, dirait-on, n'est pas terminée ; de toute façon, en ce qui nous concerne, cela n'a pas d'importance significative.

Il faut dire que les premières observations quant à l'hétérophonie d'Enesco, nous les devons à Ștefan Niculescu. Il est intéressant que ce dernier n'utilise pas, dès le début de ses recherches (l'étude de 1958), le terme d'hétérophonie. Cependant, ses allusions sont très claires *(Studii de muzicologie nr. 8,* 1958, reprises dans *Studii de muzicologie,* vol. I, 1965 et Șt. Niculescu, *Reflexii despre muzică,* Bucarest, Edit. muzicală, 1980) : „Arrêtons-nous maintenant à quelques traits caractéristiques de *l'harmonie* chez Enesco. Au premier abord une page d'Enesco frappe par son écriture «épaisse». En réalité ce caractère graphique n'est qu'une apparence. L'harmonie ne renferme pas généralement plus de trois ou quatre voix réelles. La richesse des instruments qui déploient des lignes mélodiques parallèles est obtenue grâce aux doublements, aux superpositions de ces quelques sons réels de l'harmonie." Ailleurs, Niculescu fait cette précision : „*La discontinuité des lignes contrepointiques secondaires* (n.s.), le caractère des mélodies dérivent de l'assimilation de l'esprit du système d'improvisation parlando rubato".

Plus tard, Ștefan Niculescu réunit dans des formules très claires et suggestives quelques traits essentiels de l'hétérophonie énescienne dans le contexte des tendances du XXe siècle *(Contemporanul,* 7 mai 1965) :

„Par rapport aux autres compositeurs appartenant à l'orientation folklorique, Enesco, est le premier et le plus important représentant de l'assimilation du rythme libre — qui existe, comme on l'a vu, dans la doïna — dans l'art européen. Mais ce système est incompatible avec la polyphonie classique. C'est pourquoi la musique d'Enesco crée un nouveau type de polyphonie, apparentée à l'hétérophonie du folklore *(pas encore systématisée, mais bien contourée cependant* — n.s.) qui consiste dans la multiplication d'une mélodie en une mosaïque de voix parallèles, qui se réunissent de temps en temps sur le chemin de l'unisson ou se divisent dans la plurivocalité".

On verra par la suite que dans *Vox maris* les secrets de la technique d'Enesco surgissent graduellement devenant, par cette autoprojection continuelle, un *système* à part :

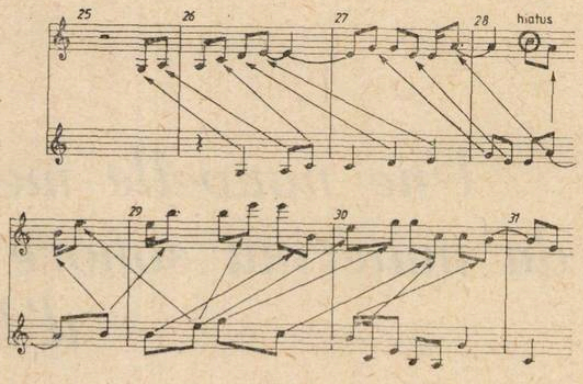
1. de l'hétérophonie des diverses couches hétérophoniques ;

2. des entrelacements osmotiques de ces couches ;

3. d'un engendrement de l'hétérophonie verticale des hétérophonies partielles.

On aboutit de la sorte à une véritable *méthode* des interférences acoustiques, une *„polyhétérophonie"* qui résout le problème de l'unité entre les dimensions horizontale et verticale par leur transformation réciproque dans un espace pluridimensionnel. La méthode d'Enesco nous oblige à une réconsidération profonde de la notion classique d'hétérophonie.

Pour clarifier les choses dès le début, prenons un exemple concret, le plus simple de l'ouvrage : une tessiture hétérophonique à deux voix.



Il faut accepter l'idée que de ces deux voix aucune ne représente un thème proprement-dit, elles sont égales du point de vue musical, constituant des „dérivés hétérophoniques" réciproques et non subordonnés l'un à l'autre.

On conclut que les deux voix exposent deux variantes d'une *idée originaire* imaginaire, qui n'existe jamais en tant que *réalité* sonore.

1. Les deux variantes ne sont pas subordonnés l'une à l'autre (comme dans le contrepoint, l'harmonie ou l'hétérophonie primitive), parce que, ainsi que l'on verra, elles peuvent „s'hétérophoniser" réciproquement, n'étant pas dans une relation de *dux* à *comes,* ni de voix en canon.

2. Les deux voix se substituent — en tant qu'entités équivalentes — à l'idée originaire, archétypale, jamais exposée et qui coordonne (par cette transposition d'un espace imaginaire vers un espace réel) tout le discours sonore. En d'autres termes, le pivot archétypal se présente toujours sous forme de *variantes, égales entre elles.*

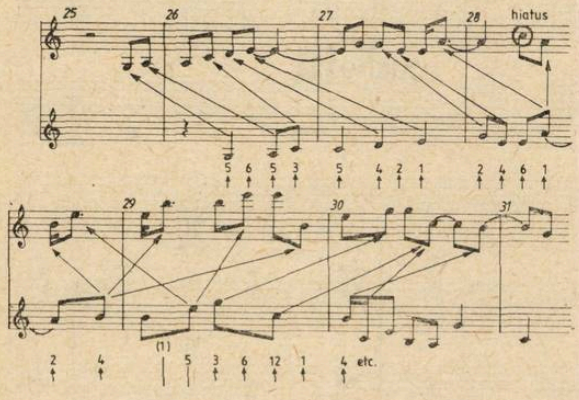
Analysons, dans le sens de ce que nous venons d'exposer, l'exemple antérieur.

On peut affirmer qu'au début (les premières trois mesures), le vl. 1 „expose" le matériau sonore et le vl. II „le suit" (seulement dans l'ordre des intervalles et non pas quant au rythme) ; à partir de la mesure IV, pendant que le vl. I répète les deux notes (si, mi), le vl II „prend le devant" en exposant une nouvelle idée, parce que la note suivante apparaît maintenant à cette voix (l'ancienne „voix se-

conde"). Le *sol* est repris par le vl. I un peu plus tard dans la cinquième mesure.

Les trajets mélodiques des deux voix, par leur fréquentes rencontres (et non pas par des „collisions"), en unisson, en quarte, en quinte, en octave réalisent dans une dépendance variationnelle réciproque la transposition bi ou pluridimensionnelle de l'idée originaire, en générant ainsi la forme musicale.

Il ne s'agit pas d'un retour à l'hétérophonie primitive, mais d'une méthode et d'une technique de composition qui, par leur complexité, mènent à une hétérophonie d'hétérophonies, c'est-à-dire une „polyhétérophonie" de nature



purement orchestrale, car on ne peut pas concevoir une technique pareille en dehors du cadre de l'orchestre symphonique moderne.

Après avoir analysé la corrélation de nature hétéphonique entre deux voix+son pédale (pour le moment on ne parle pas de sons pédale variés), étudions ce qui se passe à *l'horizontale* avec les différentes *couches* hétérophoniques des premières mesures de la partition.

Pour présenter plus clairement notre idée on utilisera une transcription *hétérophonique* de la partition, dans laquelle tous les instruments, écrits en ut, n'emploient que les clés de sol et de fa ; cependant tous les événements de l'axe horizontal et vertical de l'ouvrage original sont respectés, mettant en évidence seulement la place que chaque ligne mélodique détient dans la tessiture héterophonique. (cf : p. 5/B)

Combien de ramifications partent de la première note (l'unisson sur sol) ?

A remarquer que, après le pizz de l'alto (deuxième temps) se forment :

1. *Une première couche* (dans l'énumération des couches on respectera l'ordre de leur apparition) : celle du deuxième violoncelle solo (p) qui déclenche l'apparition du premier contour mélodique (la première „variante"). Les instruments qui le suivent exposent une formule plus simple (ils ne reviennent plus sur la note *la*). Il n'y a pas donc d'imitation au sens classique du mot. Comment évolue cette idée après l'attaque du deuxième violoncelle solo (première couche) sur le mi du premier temps de la troisième mesure ?

Dans la deuxième mesure, les vl. I, vl. I div. 1, 2, vl. 2 div. 1, vlc. solo 1, vlc. div. 1 s'unifient dans :

2. *Une deuxième couche* qui est, semble-t-il, un unisson, par l'allusion simplifiée à la mélodie de la première couche, mais dans la troisième mesure nous avons des „surprises" hétérophoniques : les intervalles des sons mi et ré ne donnent pas de cellules à imiter au sens polyphonique du mot. *Ainsi l'unisson se transforme-t-il en une ramification au sein de la deuxième couche.* Que deviennent dans la deuxième couche, les notes *mi* et *ré ?*

Les ramifications de la deuxième couche sont les suivantes :

1. Le vlc. div. 1 apparaît avec *mi* sur les 2e temps suivi de :

2. vl. 1 (div. 1, 2), vl. II div. 1, vlc. solo 1 après une durée de croche avec un *mi* (valeur de croche).

3. la fl. 1 (mesure 4, temps 1) avec *mi* croche qui à ce moment double les *mi* antérieurs [parce que, entre temps, elle a tenu l'isson sur *ré* (pédale — son tenu dans la musique byzantine)].

4. le cor et les altos (mesure 3) s'ajoutent à la deuxième couche et installent un isson sur *ré*, sans le *mi* antérieur.

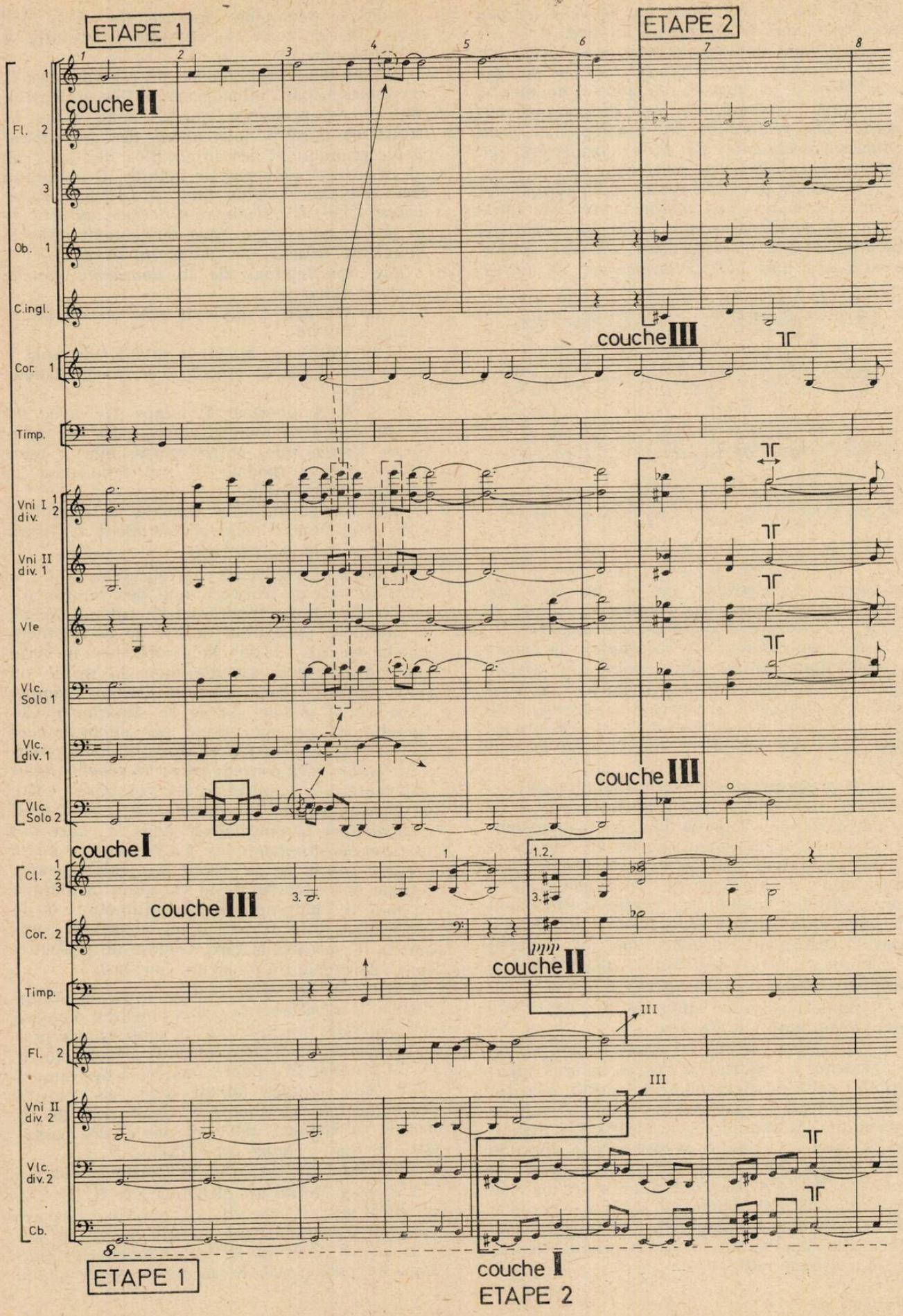
Si l'on analyse cette configuration sur la verticale on ne trouvera que des retards interdits dans la polyphonie et l'harmonie. Même la première apparition du *mi* de la première couche (temps 1 de la troisième mesure) „résoudrait" une seconde dans la prime ou une septième dans l'octave (tenant compte aussi de la pédale sur le *ré* supérieur). Ces corrélations ne sont donc pas subordonnées aux lois de l'harmonie et du contrepoint mais *à la logique des conséquences hétérophoniques* qui tentent à supprimer les frontières entre la consonance et la dissonance, c'est-à-dire, *à émanciper la consonance dans le cadre des textures hétérophoniques.* La dissonance ne se prépare pas et ne se résout pas. Elle apparaît comme une surprise de la variation mélodique au sein de l'hétérophonie (la bifurcation, ou le fait qu'une voix devient isson ou pédale, comme on le verra plus tard, osmose de plusieurs sons appartenant à plusieurs couches).

5 Mes. 1 sol pizz. (alto, ppp) et timb. (temps 3, appartenant à deux couches) donnent une nouvelle dimension à un seul son. Ce procédé (utilisé également avec la pédale sur le *ré* du premier ex.) peut s'étendre à des dimensions plus amples (allant d'un son jusqu'à des sonorités extrêmement complexes). En ce sens le raffinement des unissons et des passages d'un son à l'autre est édifiant.

Analysons par la suite la *troisième couche.*

L'unisson initial est distribué aux fl. 2, cl. 2, 3, vl. II div. 2, vlc. div. 2, cb. Une surprise apparaît à la quatrième mesure (temps 3) où :

1) Les fl. 2 et vl. II div. 2 jouent les cinq sons et prolongent le *si* de la durée d'une


ETAPE 1
ETAPE 2
couche II
couche III
couche III
couche I
couche III
couche II
couche I
ETAPE 1
ETAPE 2
Fl. 2
Ob. 1
C.ingl.
Cor. 1
Timp.
Vni I div.
Vni II div. 1
Vle
Vlc. Solo 1
Vlc. div. 1
Vlc. Solo 2
Cl.
Cor. 2
Timp.
Fl. 2
Vni II div. 2
Vlc. div. 2
Cb.

blanche. Cette note devient point de bifurcation puisque,

2) La cl. 3 ne joue plus le *ré* mais reste toujours sur le *si*. On remarque que *n'importe quelle note* peut être ramifiée ou tenue ou peut apparaître sans préparation d'avance (voir cor. 1, couche I).

Comme dans la technique présérielle webernienne, où l'on n'attend pas la fin du total chromatique, de même ici, *chaque note* peut ouvrir des voies nouvelles dans le champ de l'hétérophonie.

3) Les vlc. div. 2, cb réduisent le *si* à une durée de noire, mais par le saut *si — fa* dièze ils ouvrent une nouvelle couche, une nouvelle phase hétérophonique.

Après avoir constaté que la première étape contient trois couches, suivons les procédés complexes à l'aide desquels se réalise la connexion de ces couches. Le procédé principal consiste dans l'apparition d'une nouvelle couche au sein même de la précédente. Ainsi se crée une technique variationnelle continue, qui manque de césure (remplacée par des poco esitando, esitando etc.).

Ce n'est que vers la fin de la partition qu'il y aura une „véritable" césure (page 57, dernière mes.[2]) ou la courte césure générale d'une valeur de croche de la page 64 et le début de la coda (dernière mes., page 102). Mais tout cela n'exclut pas les pauses à l'intérieur des couches. Tout au contraire, les pauses (les pédales peuvent être considérées comme les plus simples formes de l'hétérophonie) contribuent à la liberté apparente du discours qui assure un rubato permanent et la transparence des voix individuelles.

Pour approfondir la connaissance de la technique transformationnelle de l'hétérophonie, arrêtons-nous aux deuxième et troisième étapes, pour nous permettre d'aborder ensuite des problèmes plus complexes.

Les trois couches de la deuxième étape (cf. page 5/B).

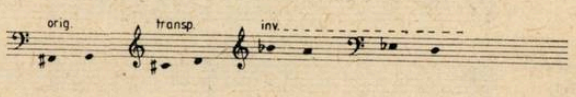
Dans la deuxième étape il y a également trois couches, mais les instruments ont des rôles différents. L'unissons des vlc. et des cb donne cette fois-ci :

Couche I

L'unisson est renouvelé par les cb divisées (dernière croche de la mes. 6) ; *la voix supérieure* devient plus présente (par un saut de septième *mi-ré* des cb à 5 cordes. En même temps les vlc (dernier temps de la mes. 7) attaquent le *ut* qui souligne *le registre grave*. Le *ut* deviendra ainsi la première note d'une nouvelle étape.

[2] Editions Salabert.

Les couches II—III exposent seulement les notes principales de la première couche, à savoir, *si b — do* dièze (surprise mélodique) ; en échange, aux autres voix apparaissent les transpositions de cet intervalle qui ouvre la deuxième étape.

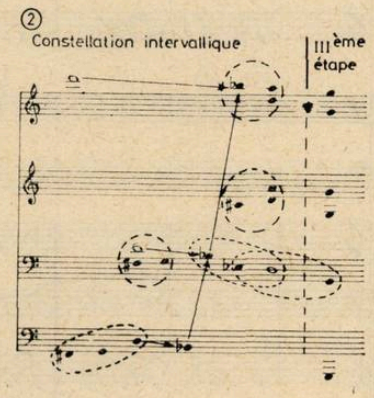


La deuxième couche sera représentée par le cor et les trois cl (temps 3 et 1 des mes. 5—6) qui „anticipent" par la verticale *(ré-si b)* la 3e couche et fusionnent avec elle (temps 3, mes. 6). Retenons aussi l'axe horizontal *ré-si b* aux vl. II div. 2 (temps 3e, mes. 5—6), vlc. (tutti) et cb (temps 3—1, mes. 5—6).

Couche III = fl. 2, hb, c.a., vl. 1 div. 1, 2, vl. II div. 1, 2, altos div. 1, 2, 2 vlc. soli. Remarquons encore une subtile relation : en fait les vl. II div. *ont anticipé* dans la IIe couche le *ré* des altos et des violoncelles (puisque le ré appartient à la première étape) mais l'a enchaîné avec le *si b* (temps 2, mes. 6). Si l'on examine de plus près la IIIe couche on découvrira aisément qu'elle dérive, à son tour, du *ré* final de la première étape.

La troisième couche reprend donc, hétérophoniquement, „seulement" le si b des couches I—II (sur l'axe horizontal), tandis que, verticalement, elle multiplie la transposition des deux premières notes de la première couche.

Deuxième étape, schématisée :

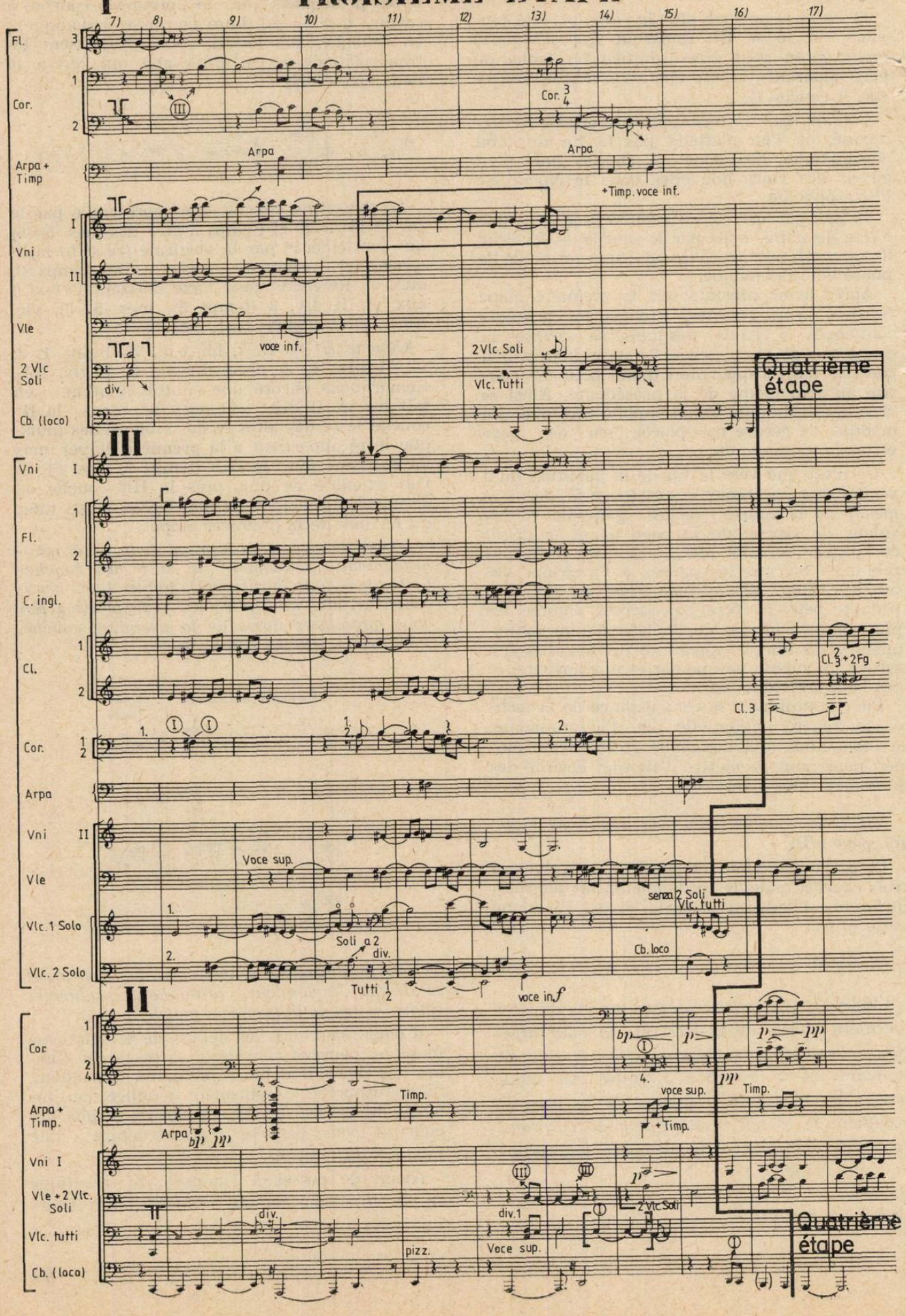


Dans la deuxième étape, donc, les couches II et III qui fusionnent, reprennent seulement quatre notes de la première couche.

(Connaissant tous les détails de la deuxième étape on pourrait considérer sa démarche comme une dérivation de la première. Cependant, notre recherche extrêmement détaillée nous interdit de perdre de vue un de ces détails qui pourrait avoir, dans la „macrostructure", une fonction différente).

Avant de passer à l'analyse du spécifique de la trosième étape, retenons les traits suivants :

TROISIEME ETAPE



L'unisson — ou, mieux, les unissons — a (ont) eu un rôle privilégié dans la première étape.

— En même temps, on a remarqué le rôle de la quinte, comme point final de la mélodie et comme intervalle de superposition dans la deuxième mesure.

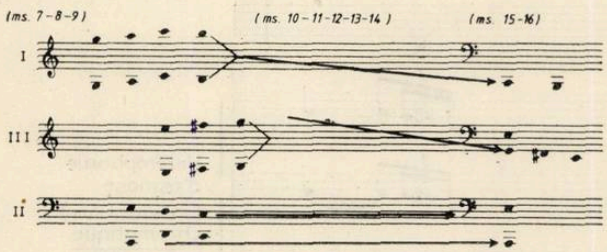
— En dehors de la prime, de l'octave, de la quarte et de la quinte un rôle important reviendra, dans la deuxième étape, à la tierce.

— *On doit remarquer aussi le rôle des premiers sons harmoniques qui forment la base de cette technique hétérophonique (inspirée par des lois acoustiques).*

Troisième étape [pg. 10/B].

Couche I

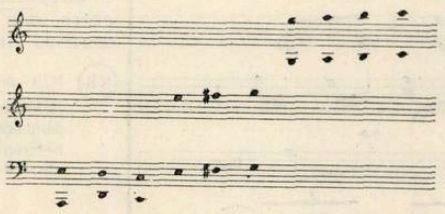
La note finale des deux couches fusionnées (II—III), à savoir le *sol* de la deuxième étape, devient la première note de la troisième étape. A observer que l'unisson (temps 2 mes. 7) où se rencontrent toutes les voix n'apparaît pas comme une césure (puisque vlc et cb finissent dans la deuxième étape sur *ut* — temps 3 mes. 7 — son par lequel commence la troisième étape). Il y a plusieurs secrets dans cette troisième étape :



1. Exposition des trois couches en trois registres extrêmes.

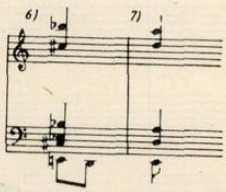
2. Interpénétration des couches 1--3 vers le registre grave (couche 2). Retenons l'idée de *perméabilité* des différentes couches ! !

3. Présence, dans cette étape, de la série diatonique, par la complémentarité des trois couches.



N. B. Le temps 3 de la mes. 15 est aussi un point de connexion avec *la quatrième* étape, où les couches seront organisées d'après d'autres lois. Cette nouvelle phase ne sera pas analysée dans tous ses détails. Nous nous résumons à quelques remarques importantes : la nouvelle section sera une „réexposition" (pour reprendre un terme classique) du matériau présenté dans les trois phases antérieures. En fait, elle est une réévaluation des événements antérieurs. Par exemple, l'intervalle „surprise" *si b — do* dièze nous frappe dans la deuxième mesure (mes. 17, 2 cl, 2 hb). Ce phénomène nous mène à une remarque importante. De même qu'il existe une possibilité de stratification dans la texture d'une seule mélodie et des textures dans une polyhétérophonie, il existe également la possibilité d'une stratification du temps musical (voir la 4e étape), comme un jeu de la mémoire qui transpose les événements passés, *successifs,* dans *la simultanéité du présent.*

En réalité, ces deux notes, „étrangères", vont engendrer un nouveau principe de l'hétérophonie, encore plus complexe, qui mènera *à une chromatique par degrès,* moyennant l'interpénétration des couches (mais là où la couche hétérophonique garde également sa forme diatonique originaire). Par conséquant, le chromatisme s'infiltre peu à peu dans le matériau diatonique (une „prémonition" du phénomène imperceptible entre des combinaisons avec *mi, ré, mi b, do si b* sur l'axe vertical).



C'est là un échantillon simple de l'action de ce principe d'hétérophonie chromatique : cf. pg. 11/B ! !

Par conséquant, on peut parler de :

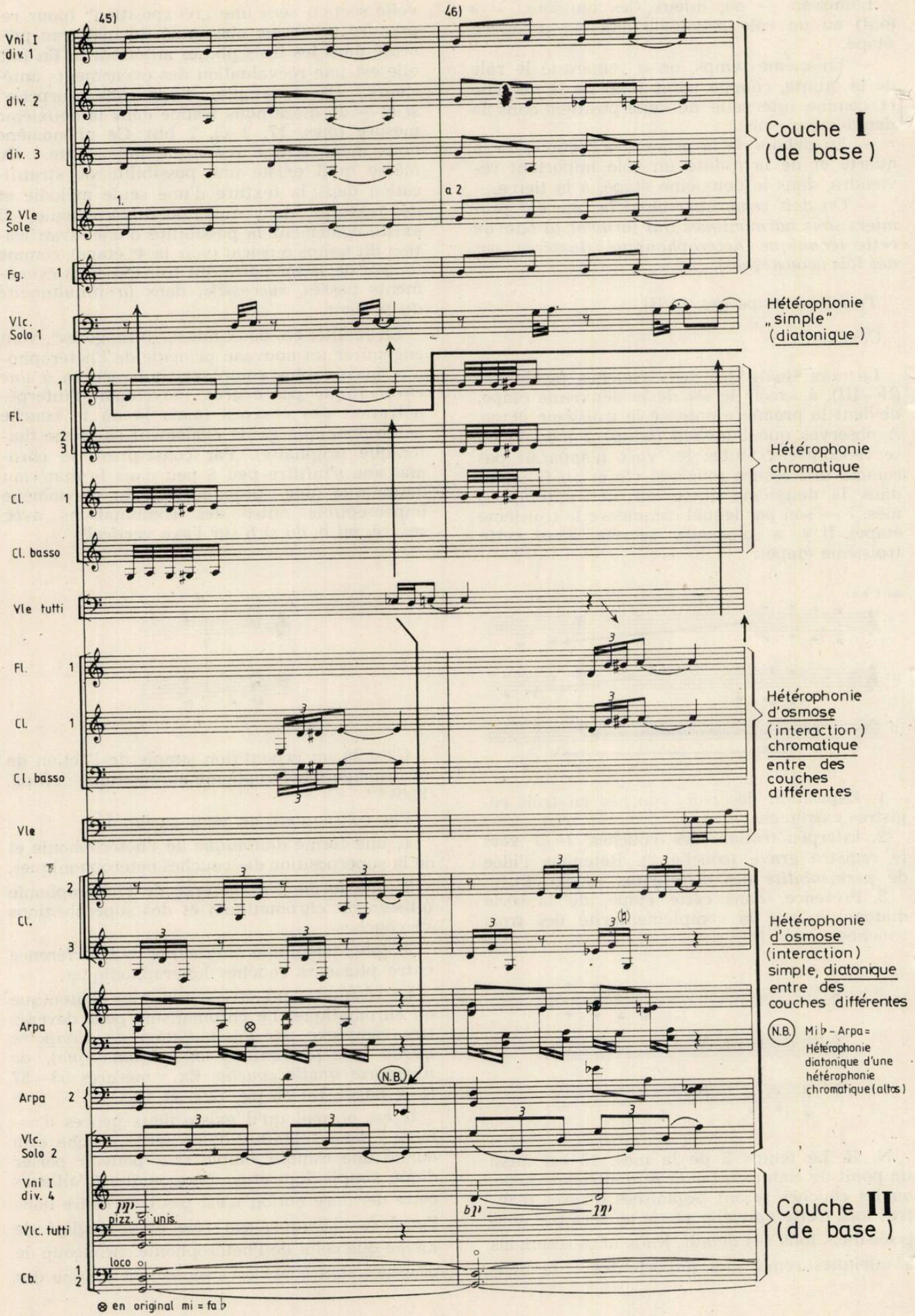
1. une forme *diatonique* de l'hétérophonie et de la superposition des couches hétérophoniques.

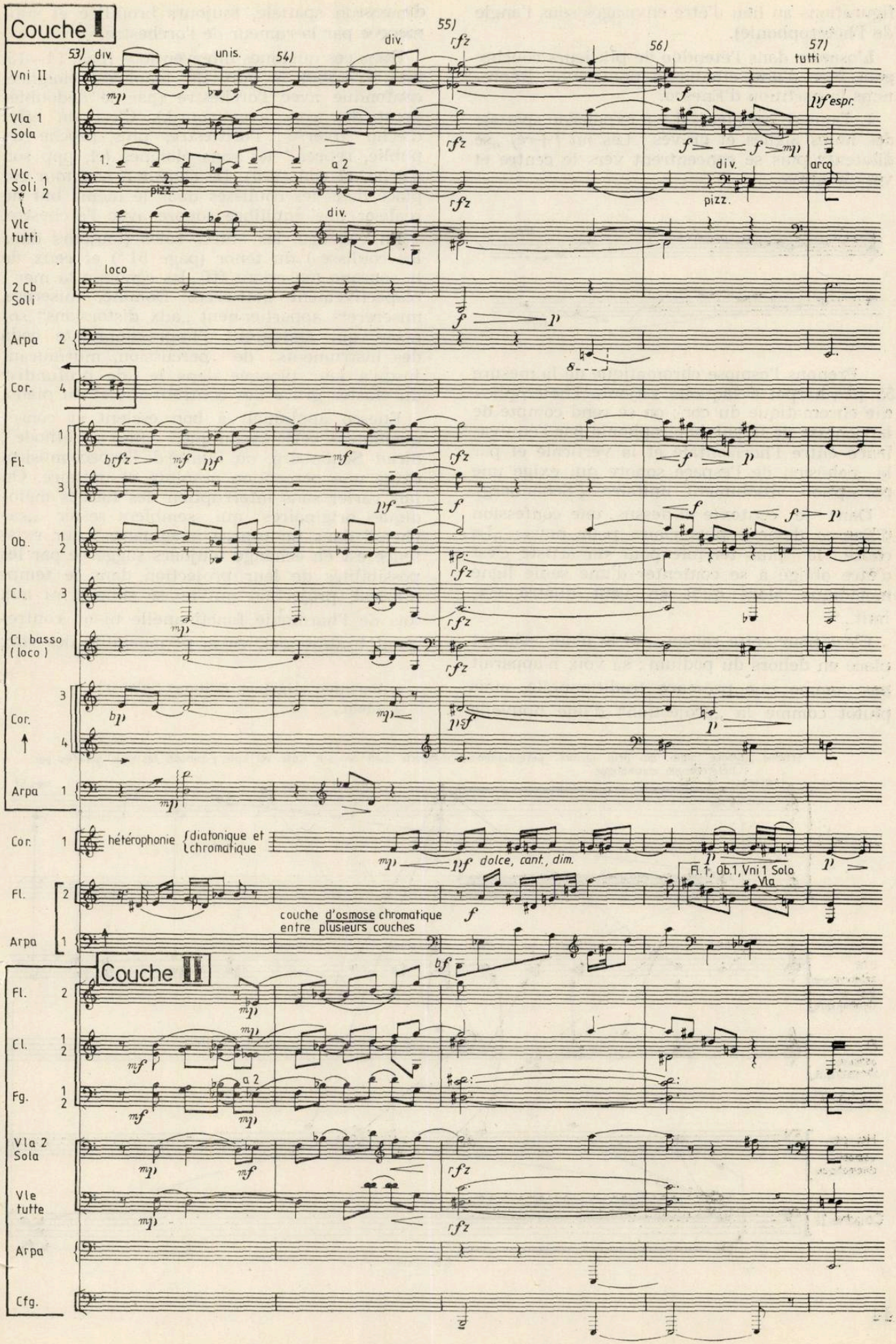
2. une forme *chromatique* de l'hétérophonie (glissement chromatique) et des superpositions de couches.

3. (plus tard), une *interaction* — interférence entre plusieurs couches hétérophoniques.

Le résultat peut être à son tour diatonique ou chromatique. Le chromatisme peut devenir très complexe *par l'assimilation de n'importe quelle note (diatonique ou chromatique), de n'importe quelle couche.* Ex. : mesures 53—57 fl. 2, harpe 1. : cf. pg. 12/B et 12 C !

Il est normal qu'il existe deux genres d'osmose ; dans l'étendue d'une seule couche cela donne une osmose simple sans pouvoir parler d'une simple figuration harmonique (d'ailleurs cette dernière notion n'est pas trop claire dans l'analyse classique, son rôle étant négligé de même que celui de l'hétérophonie. Beaucoup de procédés sont considérés seulement comme des

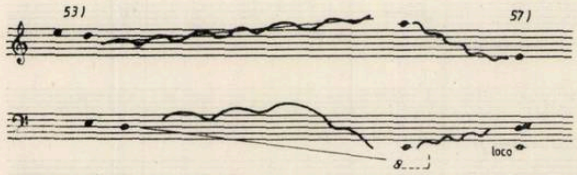

45)
46)
Vni I div. 1
div. 2
div. 3
2 Vle Sole
1.
a 2
Fg. 1
Vlc. Solo 1
Fl. 1 2 3
Cl. 1
Cl. basso
Vle tutti
Fl. 1
Cl. 1
Cl. basso
Vle
Cl. 2 3
Arpa 1
Arpa 2
N.B.
Vlc. Solo 2
Vni I div. 4
pizz.
unis.
Vlc. tutti
Cb. 1 2
loco
⊗ en original mi = fa♭
Couche I (de base)
Hétérophonie „simple" (diatonique)
Hétérophonie chromatique
Hétérophonie d'osmose (interaction) chromatique entre des couches différentes
Hétérophonie d'osmose (interaction) simple, diatonique entre des couches différentes
N.B. Mi♭ - Arpa = Hétérophonie diatonique d'une hétérophonie chromatique (altos)
Couche II (de base)


Couche I
53)
54)
55)
56)
57)
div.
unis.
tutti
Vni II
Vla 1 Sola
Vlc. Soli 1 2
Vlc tutti
2 Cb Soli
Arpa
Cor.
Fl.
Ob.
Cl.
Cl. basso (loco)
pizz.
arco
loco
a 2
hétérophonie
diatonique et chromatique
dolce, cant., dim.
Fl. 1, Ob.1, Vni 1 Solo
Vla
couche d'osmose chromatique
entre plusieurs couches
Couche II
Fg.
Vla 2 Sola
Vle tutte
Cfg.

figurations au lieu d'être envisagés sous l'angle de l'hétérophonie).

L'osmose dans l'étendue de plusieurs couches peut être d'une étonnante nouveauté. Reprenons la partition d'Enesco.

1. Dans ce cas aussi, il y a expansion spatiale des notes aiguës et graves : Les *mi (+ré)* „se dilatent" puis se concentrent vers le centre et vers le grave.



Prenons l'osmose chromatique de la mesure 55 (fl+harpe) à laquelle s'ajoute l'hétérophonie chromatique du cor ; on se rend compte de la richesse de la polyhétérophonie par l'équivalence entre l'horizontale et la verticale et par la „cohésion de l'espace sonore qui exige une perception absolument unitaire" (Schönberg).

Dans le contexte ci-dessus, une confession d'Enesco devient plus claire pour nous : „La chose la plus terrible pour un artiste c'est d'être obligé à se contenter d'une seule ligne mélodique alors qu'il en veut quatre, six, huit..."

C'est pour cette raison que le ténor solo est placé en dehors du podium ; sa voix n'apparaît pas comme une présence traditionnelle, mais plutôt comme la „projection" d'une nouvelle dimension spatiale, toujours brouillée et submergée par la rumeur de l'orchestre.

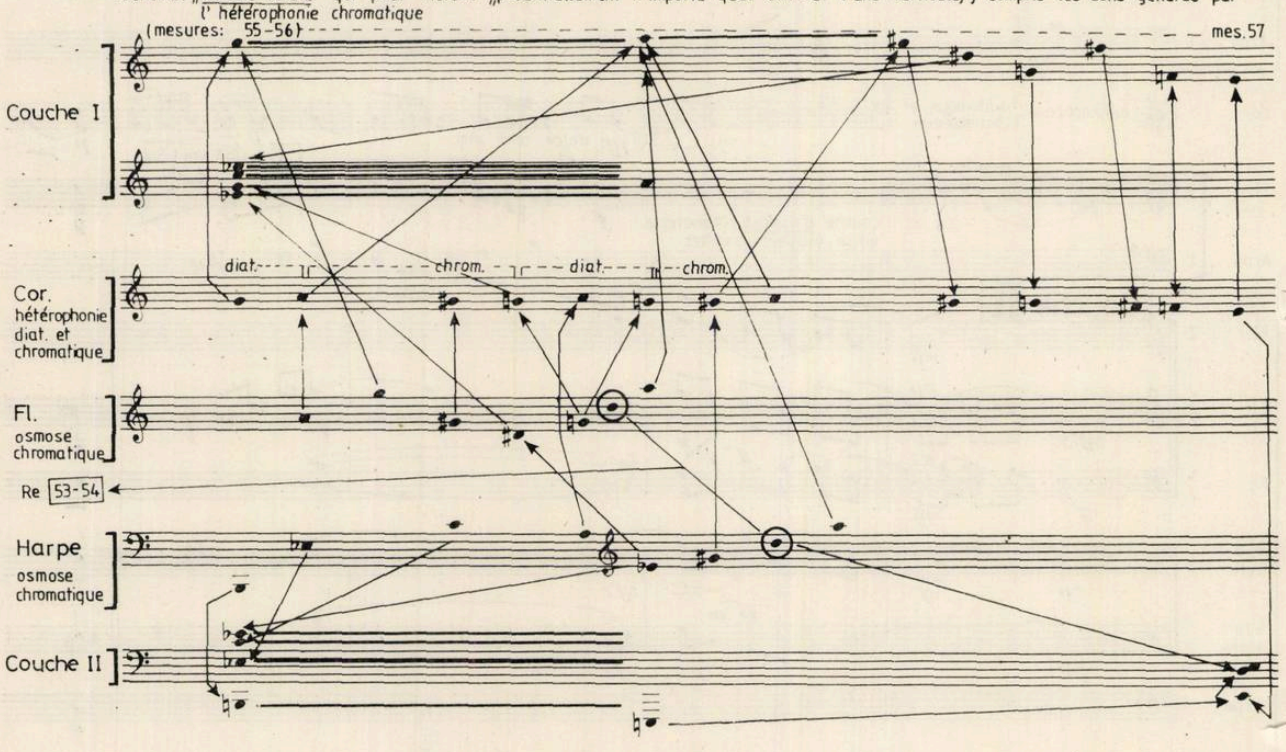
Dans ces quelques interventions (pag. 14—15, mes. 42—58 [3]) la voix du ténor est éloignée, confondue avec l'orchestre (par le dédoublement des cors avec sourd.). C'est un effet d'écho inverse : l'orchestre, plus proche du public, reprend les sons éloignés (cl, ppp son d'écho, cl con sord). Le choeur à son tour est placé dans les coulisses dans le même but de réaliser une équilibre sonore avec l'orchestre.

En échange, les autres solos (toujours dans les coulisses) du ténor (page 51 [4]) et ceux de la soprano (en criant fff „les canots à la mer", respectivement „Miserere Domine, miserere, miserere") appartiennent „aux distorsions" sonores qui annoncent l'impressionnante coda des instruments de percussion, murmurant jusqu'à leur plongée dans le „de profundis" du cluster grave des contrebasses et du piano.

Enesco appliquait à bon escient et conséquemment cette technique. Une „méthode", dirait Schönberg, où l'unité de l'espace musical exige une perception absolute et unitaire. On fait varier sans interruption des formes mélodiques originaires qui semblent rester „cachées" dans un espace imaginaire. Leur existence est en échange toujours suggérée par les possibilités de leur projection dans le temps musical, projection qui ne se soumet ni aux lois de l'harmonie fonctionnelle ni au contrepoint traditionnel, vu la perméabilité des voix

3. Partition originale, Editions Salabert.
4. Idem.

Schéma : „Osmose totale" qui peut inclure „potentiellement" n'importe quel son sur l'axe verticale, y compris les sons générés par l'hétérophonie chromatique



et des couches. On reconnaît dans cette technique une tradition et une pratique musicale très ancienne, à savoir le modèle archaïque de l'harmonie et de la polyphonie. Elle a été redécouverte et refiltrée. Mais cette reconsidération se fait grâce aux conquêtes de la musique européenne : elle serait inimaginable en dehors de cette dernière.

Dans ce contexte, je me serais permis encore de „réactualiser" une déclaration récente de Pierre Boulez quant au contrepoint rythmique bartókien qui, pour le grand compositeur et chef d'orchestre français, représente le plus important héritage bartókien, différent, par sa spécificité, de la rythmique des blocs stravinskiens. Boulez constate que le rythme contrepointique bartókien prend, à coup sûr, sa source de la musique folklorique, mais cette idée, il l'a développée à un niveau si complexe ; *qu'on reconnaît Bartók sans en reconnaître la source d'origine.*

Par contre, Enesco a été préoccupé par *le son,* par les différents niveaux et degrés des qualités du son, donc par ses lentes transformations. Voilà pourquoi le son se déploie dans des mélodies spécifiques (quasi rubato) et produit logiquement cette nouvelle technique de l'hétérophonie (voir la citation de St. Niculescu).

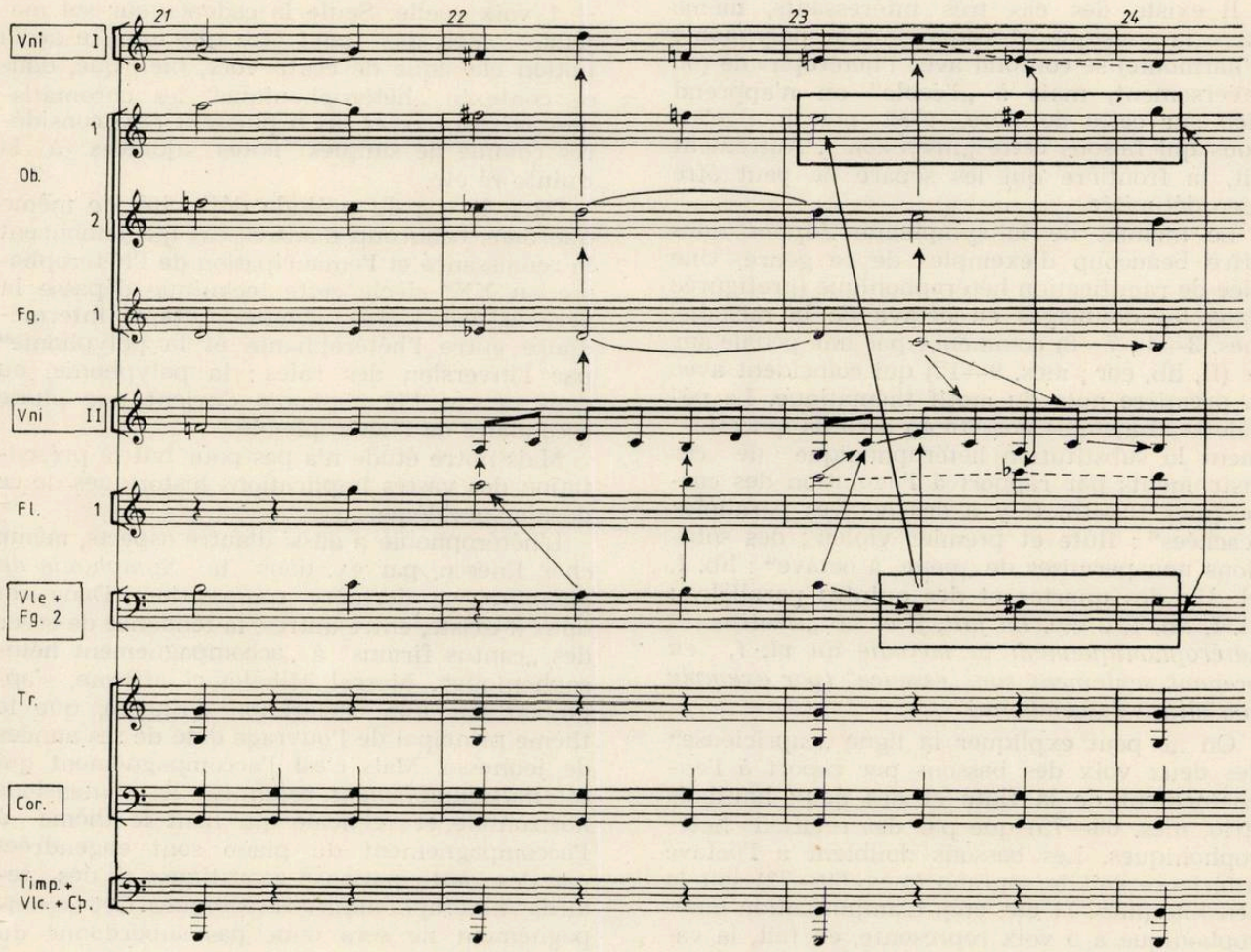
(En réalité, qu'est-ce que l'hétérophonie sinon le son entendu — et vu! — acoustiquement dans plusieurs dimension ? *Le prélude à l'unisson,* de la I-ère Suite, annonce cette préoccupation; c'est une prévision sans equivoque !).

En paraphrasant Pierre Boulez, nous pouvons affirmer que la tradition folklorique roumaine, la musique byzantine et la grande tradition orientale ont indiscutablement stimulé Georges Enesco dans ses recherches, *mais ce qui apparaît de cette hétérophonie est tellement personnel, c'est une technique poussée si loin qu'elle s'identifie avec son auteur.*

(Est-ce qu'il y a coïncidence entre le cisèlement continu d'une idée musicale originaire et le visionnaire polissage „brancusien" de la matière première ?).

L'histoire de la musique européenne est strictement liée à l'évolution de l'orchestre, de l'écriture orchestrale. Dans cet orchestre, l'hétérophonie est toujours *présente* sous différents aspects, mais surtout comme élément collatéral, *dérivé* de l'harmonie et du contrepoint ou comme l'éternelle „exception qui confirme la règle". Son rôle ne peut se réduire à ceci. Dans

Mozart: Symphonie „ JUPITER " Menuetto



l'évolution européenne sa présence dans les travaux orchestraux est de plus en plus fréquente et tend à s'émanciper. Les exemples se multiplient à partir de Bach, surtout en commençant par les travaux des classiques viennois, en continuant par les romantiques et en terminant par les écoles actuelles. Il est incontestable que „l'évolution" du début du „*Sacre*" de Stravinsky tend vers un trajet qui aboutit à une texture hétérophonique de plusieurs voix qui forment un accord. Mais cette hétérophonie est très différente de celle d'Enesco.

Tout au long de l'histoire de la musique (surtout de l'histoire récente) il y a des exemples où les voix contrapuntiques réelles forment des ramifications internes hétérophoniques, mais ces voix hétérophoniques de l'intérieur des couches restent en relation de polyphonie avec les autres voix „hétérophoniques entre elles" des autres couches.

Il existe aussi des situations inverses, où les couches, „polyphoniques à l'intérieur", établissent des relations hétérophoniques avec d'autres couches „polyphoniques elles aussi à l'intérieur" (cantates, oratorios de Bach, symphonies de Bruckner ou *Gruppen* de Stockhausen, partitions de Boulez, Stockhausen, Nono, particulièrement dans les orchestres superposées de Xenakis ou les textures de Ligeti).

Il existe des cas très intéressants, même dans la musique classique, où la polyphonie (l'harmonie) se confond avec l'hétérophonie (ou inversement, mais à „l'école" on n'apprend rien sur cette dernière, c'est pourquoi c'est nous qui faisons cette „inversion"). Autrement dit, la frontière qui les sépare ne peut être bien délimitée.

Le menuet de la symphonie *Jupiter* nous offre beaucoup d'exemples de ce genre. Une idée de ramification hétérophonique (prefigurée dans les doublages en octave de la mélodie, mes. 3—4 ; 7—8) commence par une pédale sur *ré* (fl, hb, cor ; mes. 9—12) qui coïncident avec la première note du motif thématique. La pédale se transfome ensuite en accords qui effectuent la substitution hétérophonique de ces instruments par rapport à l'évolution des cordes (mes. 13—16). Il y a des octaves parallèles „cachées" : flûte et premier violon ; des solutions non permises de „none, à octave" : hb. I, vl. II ; des quartes et des quintes parallèles : vl. I, hb. 1, 2 etc. *En fait, fl et hb „stratifient" hétérophoniquement la mélodie du vl. I, en prenant seulement son „essence" (par exemple son allure descendente).*

On ne peut expliquer la ligne „capricieuse" des deux voix des bassons par raport à l'enchaînement de la flûte et des deux hautbois (trio, mes. 68—75) que par des relations hétérophoniques. Les bassons doublent à l'octave inférieure soit le soprano (mes. 69—72) soit la sensible (mes. 71 etc, etc). L'amplification hétérophonique à 5 voix représente, en fait, la variation „par surprise" (superposition) des 3 voix „conventionnelles".

Dans les mesures 21—18 il y a une idée tout à fait neuve. Nous nous permettons de transcrise hétérophoniquement, ce fragment où *les voix réelles* (du point de vue de l'harmonie) se stratifient hétérophoniquement. Prenons les cordes comme base correcte du point de vue de l'harmonie et suivons les entrelacements hétérophoniques des voix adjointes. pg 16/B.

Combien perdrait-on du charme de cette musique si l'on s'en tenait aux seuls doublages des harmonies — corrects au point de vue scolaire — des cordes ?

Dans le Prélude numéro 2 de Chopin, si controversé :

1) à part la „provocation" conséquente d'une voix d'accompagnement qui devient hétérophonie par des septièmes diminuées, petites et grandes, „glissées" (à la voix inférieure !) en octaves parfaites ;

2) on rencontrera aussi une indécision hétérophonique des autres voix, qui oscillent entre 3 et 5 voix „réelles" du point de vue de l'harmonie traditionnelle. Suivons seulement l'apparition du thème à la voix supérieure, dans les mesures 3 et 4, par le doublage hétérophonique de la basse. Sur 5 voix on ne se trouve que 3 voix „correctes" car nous sommes devant une combinaison de deux couples „hétérophoniques" + 1 voix réelle. Seule la cadence sur sol majeur — mes. 2 — peut être plus proche de la notion classique de ces 5 voix, bien que, dans ce contexte „hétérophonique" les chromatismes *mi bécarre et mi b* puissent être considérés comme de simples notes ajoutées à la quinte *ré* etc.

Dans le cas du prélude déjà cité, de même que dans beaucoup d'autres cas qui annoncent la renaissance et l'émancipation de l'hétérophonie au XXe siècle cette technique dépasse la période considérée comme „étape intermédiaire entre l'hétérophonie et la polyphonie" par l'inversion des rôles : la polyphonie, ou dans ce cas l'homophonie devient une phase secondaire de l'hétérophonie !

Mais notre étude n'a pas pour but la présentation des vastes implications historiques de ce dernier problème.

L'hétérophonie a aussi d'autre aspects, même chez Enesco, par ex. dans la *Symphonie de chambre,* sa dernière composition. Dans cet opus il existe, entre autres, la tendance de créer des „cantus firmus" à „accompagnement hétérophonique". Marcel Mihalovici affirme, s'appuyant sur une déclaration d'Enesco, que le thème principal de l'ouvrage date de ses années de jeunesse. Mais c'est l'accompagnement qui est *indiscutablement refait* car les dimensions horizontale et verticale qui lient le thème à l'accompagnement du piano sont engendrées par des „anticipations" acoustiques et des „retards" *hétérophoniques réciproques.* Cet accompagnement ne sera donc pas subordonné du

point de vue de l'harmonie à la mélodie, comme dans la musique classique, où l'harmonie de l'accompagnement doit *résulter* de la mélodie.

Dans nombre de cas, l'accompagnement hétérophonique d'Enesco annonce le thème par les anticipations, les oscillations acoustiques verticales de : prime, octave, quinte etc. de sorte que la subordinnation soit *réciproque*, comme entre deux entités qui s'appuient sur des relations d'hétérophonie supérieure. *De ce point de vue*, elles seront égales entre elles, même si l'un des événements a une certaine priorité mélodique. Suivons maintenant la corrélation entre *la basse* du piano et la mélodie (fl, alto) ; „leurs incidences" permanentes à l'octave, à la quinte, à la quarte, font partie de la même unité acoustique ; elles ne correspondent pas aux lois de l'harmonie traditionnelle. Dans la *Symphonie de chambre* on remarquera un autre principe original : ces „cantus firmus" clairs seront pulvérisés dans des tissus et des textures „purement" hétérophoniques, pour reparaître ensuite de nouveau en tant que voix principales.

On remarquera aussi l'idée selon laquelle chaque voix hétérophonique (y compris „l'accompagnement") a „le droit" à une mixage vertical acoustique (supérieur ou inférieur) de quinte, de quarte, de tierce, de sixte, etc. (Rarement on trouvera des notes ajoutées de seconde, quoique l'ouvrage débute par un ut dièze ajouté, qui annonce la note finale de l'antécédent, devenant aussi l'axe tonal de l'ouvrage tout entier).

Ces mixtures acoustiques — devenues traditionnelles après Debussy — sont utilisées aussi dans *Vox maris* (dans un fragment ultérieur à celui que nous venos d'analyser), étant annoncées d'une mainère subtile dans les trois couches de la troisième étape de notre analyse et utilisées, en tant que telles, avec conséquence, plus tard. Dans la *Symphonie de chambre* pourtant, ces „mixtures" acquièrent une fonction organique. Elle ne vont plus en parallèle avec la voix respective (comme dans le cas de l'orgue), mais *elles pénètrent d'une manière asymétrique parmi les voix hétérophoniques*. C'est pourquoi la notion d'accord classique disparaît. Quoique simples, au premier abord, comme par exemple, dans le premier exposé, elles ne formeront jamais d' enchaînements traditionnels d'accords de sixte et de sixte et quinte, ou de quarte et sixte. Les sonorités doivent être envisagées (en quelque sorte comme dans la polyphonie de la Renaissance ou celle néerlandaise), en tant que projections acoustiques, verticales ou horizontales, des intervalles des événements hétérophoniques, qui renferment aussi leurs *éventuelles* annexes de mixture.

En conclusion, l'hétérophonie et la *„polyhétérophonie"* pure énescienne, sous leurs aspects analysés ci-dessus, représentent la première initiative d'organisation supérieure et consciente de cette technique, *utilisée comme méthode* de composition dans le contexte des courants musicaux du XXe siècle.

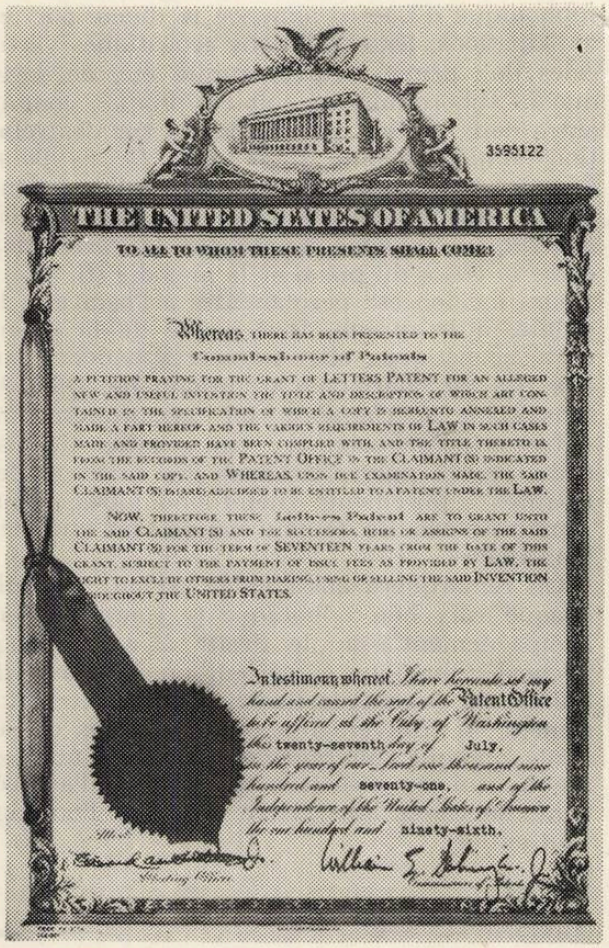
Le temps poly—modulaire

Chef d'orchestre et compositeur, docteur ès mathématiques également, Mihai Brediceanu a mis au point, en 1970, une invention appelée „Procédé et dispositif programmé pour les spectacles musicaux et chorégraphiques complexes utilisant simultanément plusieurs tempos".

L'invention a été brevetée en Roumanie, en France, aux Etats-Unis, de même que dans d'autres pays et un tel appareil a été pour la première fois construit à l'Université Syracuse — New York, en 1972.

Partant d'une conception originale sur *le temps poly-modulaire* qu'il a étudié du point de vue mathématique, l'auteur s'est proposé de réaliser (et il l'a réalisé) la musique pour certains spectacles qui ont joui d'un succès particulier aux Etats-Unis (Syracuse — New York — University — 1976), en Roumanie (Bucarest, Théâtre National, 1977), en France (Paris — Centre „Georges Pompidou" — 1978). Une série de compositeurs, parmi lesquels Howard Boatwright, Earl George, Marius Popp ont été attirés par les possibilités offertes par cet instrument. Plus récemment, la presse bulgare en 1978 et le programme du festival „Automne de Varsovie" en 1981 enregistrent l'utilisation, par le compositeur Ştefan Dragostinov, d'un instrument semblable, appelé „photopoly-métronome", qui transmet aux musiciens de nombreuses et variées impulsions métriques par des moyens visuels.

Il est significatif le fait que dans le monde entier apparaissent des recherches parallèles dirigées vers une direction similaire qui s'annonce, par cela même, féconde dans le contexte



3595122

THE UNITED STATES OF AMERICA

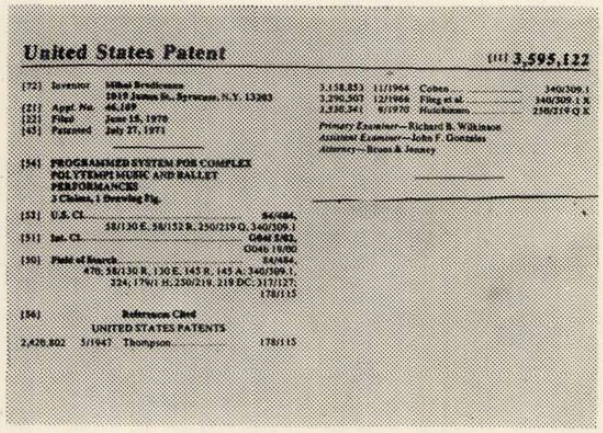
TO ALL TO WHOM THESE PRESENTS SHALL COME:

Whereas, there has been presented to the Commissioner of Patents

A PETITION PRAYING FOR THE GRANT OF LETTERS PATENT FOR AN ALLEGED NEW AND USEFUL INVENTION THE TITLE AND DESCRIPTION OF WHICH ARE CONTAINED IN THE SPECIFICATION OF WHICH A COPY IS HERETO ANNEXED AND MADE A PART HEREOF, AND THE VARIOUS REQUIREMENTS OF LAW IN SUCH CASES MADE AND PROVIDED HAVE BEEN COMPLIED WITH, AND THE TITLE THERETO IS FOUND IN THE RECORDS OF THE PATENT OFFICE TO BE CLAIMANT(S) INDICATED IN THE SAID COPY; AND WHEREAS, UPON DUE EXAMINATION MADE, THE SAID CLAIMANT(S) IS/ARE ADJUDGED TO BE ENTITLED TO A PATENT UNDER THE LAW.

NOW, THEREFORE, THESE Letters Patent ARE TO GRANT UNTO THE SAID CLAIMANT(S) AND THE SUCCESSORS, HEIRS OR ASSIGNS OF THE SAID CLAIMANT(S) FOR THE TERM OF SEVENTEEN YEARS FROM THE DATE OF THIS GRANT, SUBJECT TO THE PAYMENT OF ISSUE FEES AS PROVIDED BY LAW, THE RIGHT TO EXCLUDE OTHERS FROM MAKING, USING OR SELLING THE SAID INVENTION THROUGHOUT THE UNITED STATES.

In testimony whereof, I have hereunto set my hand and caused the seal of the Patent Office to be affixed at the City of Washington this twenty-seventh day of July, in the year of our Lord one thousand nine hundred and seventy-one, and of the Independence of the United States of America the one hundred and ninety-sixth.



United States Patent [11] 3,595,122

[72] Inventor: Mihai Brediceanu, 1919 James St., Syracuse, N.Y. 13203
[21] Appl. No. 46,109
[22] Filed June 15, 1970
[45] Patented July 27, 1971

[54] PROGRAMMED SYSTEM FOR COMPLEX POLYTEMPI MUSIC AND BALLET PERFORMANCES
3 Claims, 1 Drawing Fig.

[52] U.S. Cl. ..... 84/484, 58/130 E, 58/152 R, 250/219 Q, 340/309.1
[51] Int. Cl. G04f 5/02, G04b 19/00
[50] Field of Search ..... 84/484, 470; 58/130 R, 130 E, 143 R, 145 A; 340/309.1, 224; 179/1 H; 250/219, 219 DC; 317/127; 178/115

[56] References Cited
UNITED STATES PATENTS

2,420,802	5/1947	Thompson	178/115
3,158,853	11/1964	Cohen	340/309.1
3,290,507	12/1966	Flieg et al.	340/309.1 X
3,530,341	9/1970	Hutchinson	250/219 Q X

Primary Examiner—Richard B. Wilkinson
Assistant Examiner—John F. Gonzales
Attorney—Bruno & Jeancy

SUMMARY OF THE INVENTION

The present invention provides a control center, mechanical or electronic, capable of coordinating the complex time relations of the groups in the orchestra with different groups of dancers on stage. The center combines and directs visual and audio signals to the orchestra, by wire or radio or both, and audio signals by radio to the dancers on stage. The dancers are provided with miniature or easily concealed radio receivers and earphones. The musicians are provided with similar equipment or the earphones may be directly wired and they also have visual means, such as flashing signal lights, for receiving the tempo signals. The signals to musicians and dancers are coordinated and each group of dancers receive signals at the same tempo as the signals to the corresponding group of musicians playing music at the tempo timed with the movements of that group of dancers.

The control center includes a timer capable of being programmed to give signals at a plurality of tempi, means operated by the timer for transmitting electrical signals at the different tempi to radio transmitting means, and means for operating visual signals for the orchestra, all at preselected tempi originating at the timer.

Means are also provided for transmitting verbal or audible signals to all the musicians and dancers or to selected groups thereof, as desired.

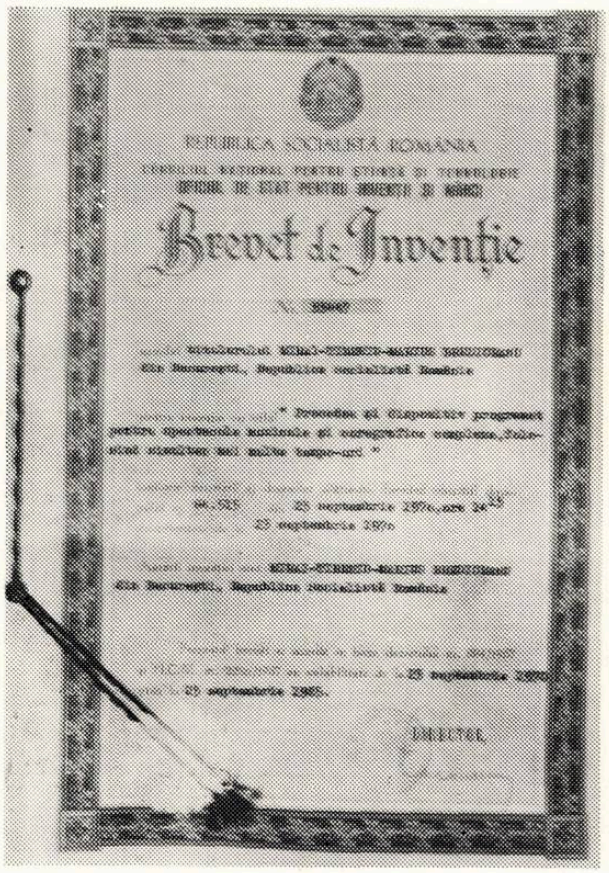
de l'art et de la pensée esthétique contemporaine.

En ce qui suit nous publions quelques documents concernant l'invention dont il a été question et une bibliographie sélective sur l'aire des recherches de l'auteur dans cette direction.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BIBLIOGRAPHIE

1. Apikian, N., *Romanian Brings Polytempi*, In : Syracuse Post-Standard, Syracuse, New York, 2 apr. 1976.
2. Băcălete, I. *Mihai Brediceanu şi Polimetronomul electronic*, In : *Forum studenţesc*, anul IV, nr. 8 (20), 1976.
3. Băcălete, I. *Polimetronomul electronic*, concepţie *inedită a dirijorului Mihai Brediceanu*, Flacăra, anul XXVI, nr. 19, (1144), 12 mai 1977.
4. Brediceanu, M., *Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie şi teatru*. În : *Studii şi cercetări de istoria artei, Seria teatru, muzică, cinematografie*, R. S. România, 20/2 (1973), 143—154.
5. Brediceanu, M. *Topologie des formes sonores et musique*. In : *Documents de Travail et pré-publications*, série E. no. 44, maggio 1975, Università di Urbino, Italia.
6. Brediceanu, M. *Topological Mappings Applied to Musical Sonoreus Forms*. In : *Modern Trends in Cybernetics and Systems*, vol. III, Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, 1976.
7. Brediceanu, M. *Sur les transformations topologiques et les mécanismes génératifs en musique*, In : *Semiotica*, 15/1 (1976), Mouton Publishers.
8. Bureriu, L. *Consemnări*. În : *Orizont*, anul XXVII, nr. 40 (502), 6. oct. 1977.
9. Cosma, V. *World Première. A Remarkable musical invention, Romania Today*, nr. 1 (290), 1979.
10. Goléa, A. *Die Polytemphische Musik, Salzburger Nachrichten*, Salzburg, 28 dec. 1977.
11. Gordon, L. — *Conductor, Engineer Team Up. To Composite with a Computer, The Syracuse University RECORD*, Syracuse, vol. 1, nr. 26, 1971.
12. Lonchampt, I. — *Les polytempies structurelles de Mihai Brediceanu, Le Monde*, Paris, 25 avr. 1978.
13. Petrescu, D., A sesiza insesizabilul. În : *Muzica* nr. 3, martie 1978.
14. Sava, I. *Spectacol românesc la Centre Georges Pompidou*. În : *Muzica*, iulie, 1978.



15. Tugearu, L. — *Polimetronomul şi dansul*. În : România Literară, 13 oct. 1977.
16. Vartolomei, L. — *Interviu cu compozitorul M. Brediceanu... O idee şi zece ani de muncă* În : Contemporanul, 1978
17. White, H. P., *American Library in Bucharest introduces polymetronome*, Usia World, vol. 11, nr. 1, nov. 1977.
18. * * * *Maestro's 2nd Love is his Mathematics. In Syracuse Post-Standard*, Syracuse, New York, 20 febr. 1974.
19. * * * *Brediceanu à Beaubourg. A la découverte de la polytempie structurelle*. In : Le Monde, Paris, 25 apr. 1978.

N. B.

Notă :

Dintr-o regretabilă greşeală de corectură, în numărul 2/1983 al revistei Muzica, la Premiile Uniunii Compozitorilor pe anul 1982 au apărut anumite inadvertenţe. Se va citi, deci : Wilhelm Berger — *Drama simfonică „Faust"* ; Vasile Spătărelu — *Cvartet de coarde nr. 3* ; Mircea Chiriac — *Sonată pentru clarinet şi pian* ; Dumitru Bughici — *Septet instrumental* ; Liana Alexandra — *Incantaţii I.*

MUZICA Nr. 4, 48 p. București — aprilie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 1126, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 1172

42. 416

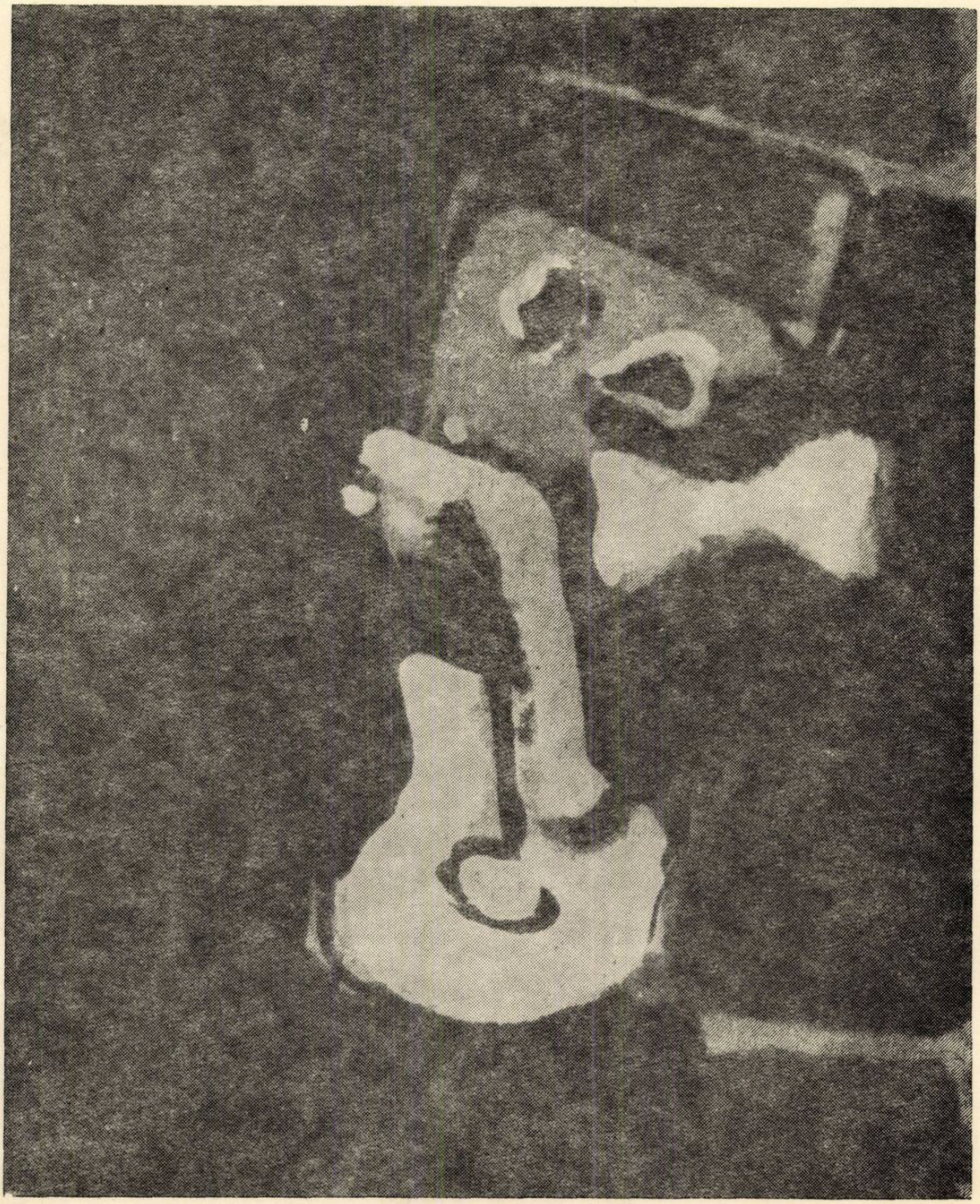
Prețul lei 15

5

MAI 1983

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALITE
ANUL XXXIII NR. 5 (368) MAI 1983

Partidul, Ceauşescu, Viitorul

Participarea muzicienilor noştri la evenimentele importante ale epocii pe care o trăim reprezintă, în primul rînd, un act de adeziune la politica partidului şi statului, un act de opţiune politică şi de asemenea o mărturisire de conştiinţă faţă de substanţa şi caracterul istoric al acestor evenimente. O astfel de participare reprezintă, în acelaşi timp, un fapt de angajare plenară în demersul complex al culturii noastre socialiste, o cultură care, exprimînd adîncile prefaceri revoluţionare ce au loc în viaţa societăţii româneşti contemporane îşi exercită, în modul cel mai activ, menirea de a contribui la dinamizarea proceselor care privesc ridicarea omului pe treptele superioare ale existenţei lui morale, ştiinţifice şi culturale.

Actul creaţiei este, sub acest raport, un act de conştiinţă civică, politică şi estetică, avînd deopotrivă o dimenisune istorică şi umană şi întemeindu-se pe sentimentul demnităţii şi libertăţii legitime la care poporul român aspiră de secole şi care constituie însăşi substanţa fiinţei noastre etnice. Aici rezidă, ca fapt implicat vocaţiei creatoare autentice, vibraţia umanist-patriotică şi militantă a oricărei culturi. Istoria artei şi culturii universale ne oferă, în acest sens, pilde nemuritoare. Marii creatori de valori spirituale s-au identificat întotdeauna cu timpul lor istoric, cu sensibilitatea colectivităţilor lor etnice, cu aspiraţiile şi idealurile oamenilor. Grecii antici şi-au cîntat cu ardoare cetatea ; cîntăreţii, poeţii şi pictorii acelor timpuri ca şi cei ai secolelor care au urmat, au gravat, în coloana infinită a spiritualităţii umane, opere durabile, strălucite pledoarii în favoarea binelui, adevărului şi frumosului. Prin miracolul artei sunetelor, prin farmecul şi puterea de seducţie a versului poetic ca şi prin acea fantastică lume a culorilor, creatorii au înălţat imnuri tuturor acelora care prin bărbăţie, curaj şi înţelepciune s-au distins în bătăliile pentru cucerirea unui ideal moral superior. La noi, voevozi şi domnitori cu chipuri de legendă, luptători înflăcăraţi pentru apărarea fiinţei etnice a poporului român, pentru dreptate socială şi naţională şi-au aflat întruchipări impresionante în doine şi balade, în cîntece de vitejie, în creaţii de profundă vibraţie umanist-patriotică. Opere cum sînt : „Decebal", „Ion Vodă", „Răscoala", „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu, „Horia" de Nicolae Bretan, „Petru Rareş" de Eduard Caudella, „Apus de soare" de Mansi Barberis, „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, „Pădurea Vulturilor" de Tudor Jarda, „Bălcescu" de Cornel Trăilescu, cantate şi oratorii ca de pildă „Altarul Mînăstirii Putna" de Ciprian Porumbescu, „Mama lui Ştefan cel Mare" de Gheorghe Dima, „Brîncoveanu Constantin" de Iacob Mureşianu, „Balala despre Gheorghe Doja" de Constantin Palade, „Balada lui Pintea Viteazul" de Nicolae Brînduş, oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu — şi exemplele s-ar putea înmulţi cu referire la toate genurile de muzică (nădăjduiesc sincer că autorii multelor lucrări cu tematică istorică nenominalizate aici vor înţelege că este cu neputinţă cuprinderea tuturor acestor lucrări în limitele unei consemnări ca cea de faţă) — ilustrează preocuparea muzicienilor români, din trecut şi de azi, de a realiza prin mijloacele muzicii, dimenisunea istorică a marilor personalităţi ale neamului, participarea lor activă la eternizarea, în conştiinţa naţională, a „faptelor de vrednici străbuni săvîrşite" — spre a-l cita pe anticul Hesiod care se referea astfel la funcţia cîntecului de a glorifica eroii reprezentativi ai umanităţii. Aceste opere sînt adevărate mesaje de lumină adresate prezentului,

din ce în ce mai conştientizat asupra destinului său istoric şi deopotrivă viitorului ca mărturii ale drumului parcurs pentru atingerea idealurilor de libertate, dreptate şi pace.

Pentru creatorul contemporan conceptul de muzică patriotică are o viabilitate primordială tocmai pentru că patria, istoria ei, idealurile ei constituie matricea stilistică, ideatică şi afectivă din care cresc florile gîndului curat. O puternică mărturie în acest sens este evidenţiată de participarea muzicienilor la omagirea Secretarului general al Partidului Comunist Român, a preşedintelui României socialiste, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cu prilejul aniversării a 50 de ani de activitate revoluţionară şi a zilei sale de naştere.

Exprimînd adeziunea lor fierbinte la politica partidului Comunist Român, a statului nostru socialist, manifestîndu-şi dragostea, stima şi preţuirea pentru cel ce în fruntea partidului şi statului focalizează nădejdile, aspiraţiile şi încrederea întregului popor, muzicienii României Socialiste au lăsat să irumpă din preaplinul sensibilităţii lor, un mare număr de lucrări mărturii ale spiritului lor creator, ce îmbogăţesc patrimoniul muzicii naţionale. Melodii înaripate de suflul revoluţionar al acestui timp eroic, turnate în forme compoziţionale diverse — imnuri, marşuri revoluţionare şi patriotice, piese vocal-orchestrale, cîntece de muzică uşoară, prelucrări ale unor cîntece populare etc. — şi utilizînd elemente viguroase ale cîntecului muncitoresc ori pe cele consacrate de tradiţiile deosebit de bogate ale muzicii corale româneşti, cu evidente aderenţe la fondul de aur al folclorului nostru muzical, lucrările închinate personalităţii secretarului general al Partidului au antrenat contribuţiile creatoare ale unui mare număr de compozitori şi poeţi care şi-au unit glasurile şi sentimentele realizînd o impresionantă şi policromă expresie a ataşamentului şi încrederii lor în idealurile socialismului şi comunismului. Muzicienii şi poeţii deopotrivă au înţeles că astăzi, cînd viziunea omului a devenit cosmică şi infinitul mare cu spaţii nemăsurate ne îndeamnă să explorăm dincolo de spaţiul nostru terestu infinitul mic cu energiile lui nebănuite ne poate oferi posibilitatea realizării unor vise ce pînă nu de mult puteau fi socotite deşarte, El, „cel ce-n fruntea ţării e o rază" — cum spune poetul Nicolae Dragoş, veghează granitic destinul ţării, promovează cu uimitoare capacitate de cuprindere şi un dinamism de esenţă revoluţionară, propriu numai marilor spirite creatoare, ideile binelui, adevărului şi frumosului, ideile omeniei, ale păcii, dreptăţii şi echităţii.

Semnificative în acest sens, sînt versurile lui Victor Tulbure din cîntecul de amplă respiraţie melodică al lui Gheorghe Dumitrescu, „Imn preşedintelui ţării" :

„I-a călit partidu-n lupte şi credinţa şi tăria/
De aceea-n juru-i astăzi stă un neînvins popor/
Şi se cheamă-n ţara noastră Comunismul, Omenia/

Şi se cheamă Ceauşescu, Drumul către viitor."/

Este remarcabil faptul că sub auspiciile Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste şi ale Uniunii compozitorilor şi muzicologilor prin grija Editurii muzicale (redactor, Constantin V. Drăgoi) şi a Casei de discuri „Electrecord" (redactor, Ştefan Cărăpănceanu, Ştefan Bonea şi Adriana Velincov-Dan) un mare număr dintre creaţiile dedicate ctitorului României moderne au fost gravate pe discuri şi tipărite. Culegerea de cîntece tipărită de Editura muzicală — intitulată „Partdiul, Ceauşescu, România" — cuprinde 22 de lucrări semnate de 17 compozitori (George Grigoriu, Gheorghe Dumitrescu, Radu Paladi, Gheorghe Bazavan, Claudiu Negulescu, Marin Constantin, Vasile Spătărelu, Aurel Giroveanu, Theodor Bratu, Ştefan Andronic, Mircea Neagu, Dinu Stelian, Temistocle Popa, Cornel Trăilescu, Petre Brâncuşi, Zaharia Popescu, Marius Ţeicu) şi de 18 poeţi (Alexandru Andriţoiu, Victor Tulbure, Corneliu Vadim Tudor, Nicolae Stoian, Mihai Negulescu, Viorel Cozma, Vlaicu Bîrna, Constantin Cîrjan, Mircea Block, Virgil Carianopol, Emilia Căldăraru, Aurel Brumă, Aurel Storin, Petre Nicolae, Dan Rotaru, Nicolae Coman, Theodor Bratu, Aurel Giroveanu).

Colecţia de discuri este intitulată sugestiv „Patridul, Ceauşescu, Viitorul" şi cuprinde 48 de lucrări, poetice şi muzicale, semnate de 21 de compozitori şi 33 de poeţi : Mihai Beniuc, Ion Brad, Oláh Istvan, Nicolae Dragoş, Virgil Teodorescu, Corneliu Vadim Tudor, Nicolaus Berwanger, Adrian Păunescu, Aurel Storin şi alţii, Ioan D. Chirescu, George Grigoriu, Gh. Dumitrescu, Radu Paladi, Vasile Vasilache, Radu Şerban, Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, Temistocle Popa, Horia Moculescu, Aurel Giroveanu şi alţii — lista lor este prea mare pentru a fi epuizată aici — înscriu pagini poetice şi muzicale emoţionante cu un larg registru tematic şi ideatic în care sînt slăvite înţelepciunea, profunzimea şi clarviziunea politică, spiritul vizionar înobilat de cele mai înalte semnificaţii umanist-revoluţionare, cu care tovarăşul Nicolae Ceauşescu militează neobosit pentru ca binele să triumfe în viaţa oamenilor de pretutindeni.

„Ţara ce i-a dat pe Mircea / — Ştefan vodă şi Bălcescu/
Ţara care a fost leagăn /
Lui Brîncuşi şi lui Enescu/
Ţara unde luminează /
A partidului făclie /
Numele lui Ceauşescu /
În istorie îl scrie."

spun versurile lui Mircea Block, din înaripatul cîntec „Sunați, trompete de argint" de Temistocle Popa.

Ceaușescu și copiii, Ceaușescu, Partidul și poporul, Ceaușescu și ideile păcii, Ceaușescu și țara, Conducătorul partidului și statului unit în destin și faptă cu tovarășa Elena Ceaușescu și împreună cu destinul însuși al poporului și al gliei strămoșești, iată, alăturări de idei și teme care dau forță și substanță umană universului tematic, ideatic și afectiv, al lucrărilor menite să omagieze personalitatea tovarășului Nicolae Ceaușescu. Aceste cîntece ca și versurile ce le însoțesc sînt tot atîtea mesaje de pace pe care compozitorii și poeții noștri, omagiind pe unul dintre cei mai importanți oameni politici ai epocii contemporane, le trimit tuturor oamenilor de bine din lume.

„Noi împlinim tot ce-au visat străbunii / Și ducem mai departe visul lor /
Spre frumusețea-acestei țări și-a lumii /
Spre fericirea-acestui brav popor".

Versurile de mai sus care aparțin poetului Aurel Storin stau la baza cîtecului „Partidul, Ceaușescu, România" de George Grigoriu, cîntec ce fascinează prin simplitatea liniei melodice, prin sinceritatea și spontaneitatea comunicării.

Prin mesajul operelor lor poeții și compozitorii încrustați în memoria partiturilor și discurilor la care ne referim și-au asumat înalta misiune nu numai de a reflecta entuziasmul sărbătoresc cu care poporul nostru îl omagiază pe conducătorul partidului și statului ci și de a statornici în conștiința contemporană sensurile profunde ale unui timp care, dincolo de bucuriile, avînturile, tristețile și căderile lui, își aruncă cu generozitate luminile menite să străbată timpurile viitoare. Eternizînd stări de spirit bazate pe omenie, încredere, pe dreptul tuturor oamenilor și popoarelor la o viață liberă și demnă, stări ce își găsesc în personalitatea și opera președintelui Nicolae Ceaușescu, temeiuri determinante, creatorii de sunet și imagini poetice au captat din pulsația perpetuă a sufletului românesc, hotărîrea de a urma neabătut drumul indicat de partid, de secretarul său general, pentru triumful ideilor socialismului și comunismului, pentru pace și prietenie între toate popoarele lumii. Aceasta a făcut ca limbajul, liric prin excelență, al celor mai multe dintre lucrările imortalizate în semnele partiturii și pe discuri, pentru care se cuvin elogii tuturor celor ce au contribuit la realizarea lor, să fie pătruns de frecvente accente eroice, revoluționare.

Este o misiune esențială a artei umanist-revoluționare aceea de a-și dezvălui, în dialogul cu oamenii cărora le este adresată, nebănuite puteri de a dinamiza conștiințele, de a le transforma în forță activă în lupta pentru mai binele social și uman.

Un cuvînt de laudă se cuvine și pentru interpreții care, în cazul celor 5 discuri, au dat viață emoțională partiturilor muzicale și versurilor ce le-au fost propuse, într-un registru de nuanțe dinamice și expresive de înaltă acurateță estetică. Să numim, deci, în această ordine de idei, orchestra simfonică, de studio și de estradă ale Radioteleviziunii — dirijori Iosif, Conta, Ludovic Baci, Carol Litvin, Liviu Ionescu, Paul Popescu, Sile Dinicu, Aurel Grigoraș, Cornel Popescu, corul ansamblului „Doina" al Armatei — dirijor col. Sergiu Eremia, Dinu Stelian, Gheorghe Popescu, corul și orchestra Operei Române din București — dirijor Cornel Trăilescu, corul și orchestra Filarmonicii „George Enescu" din București — dirijor Vasile Pântea, corul „Preludiu" al ansamblului Uniunii Tineretului Comunist — dirijor Voicu Enăchescu, grupul „Choralis" și orchestrele Nicușor Predescu și Paraschiv Oprea.

Aceleași calde aprecieri se cuvin actorilor Mircea Albulescu, Leopoldina Bălănuță, Radu Beligan, Emil Hosu, Dinu Ianculescu, Olga Delia Mateescu, Costel Constantin, Ion Besoiu, Ștefan Sileanu, Ștefan Velniciuc și soliștilor Nicolae Herlea, Eugenia Moldoveanu, Eduard Tumageanian, Valentin Teodorian, Ionel Voineag, Emil Pinchireac, Monica Teodorescu, Marcel Roșca, Corina Chiriac, Elvira Cîrje, Veronica Gîrbu, Dan Șerbac, Vasile Martinoiu, Cleopatra Melidoneanu, Cornel Rusu, Dorin Teodorescu, Florența Marinescu, Nicolae Nițescu, Luigi Ionescu, Ion Bogza a căror artă interpretativă consacră modele de trăire artistică făcîndu-ne să rememorăm sensul aserțiunii potrivit căreia nu există roluri mici și roluri mari, ci, mai curînd actori mici și actori mari.

Salutînd, deci, cu căldură apariția colecției de discuri „Partidul, Ceaușescu, Viitorul" și a culegerii de cîntece „Partidul, Ceaușescu România", punem aceste evenimente — discografice și editoriale — sub semnul unui act politic și de cultură în același timp menit să mărturisească viitorimii incandescența cu care poporul român, strîns unit în jurul partidului, știe să-și dureze locul ce i se cuvine în rîndul popoarelor lumii. Aici rezidă și sensul urării pe care poetul Alexandru Andrițoiu și compozitorul Radu Paladi o adrsează președintelui țării", prin cîntecul „La mulți ani, președintelui țării".

„Întru mulți ani și multă sănătate
O tinerețe veșnică-ți dorim
Cu datinile din străbuni lăsate, /
Azi fiu iubit al țării, te cinstim."

Vasile DONOSE

SUB SEMNUL ACTUALITĂȚII

Convorbire cu muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor

— Primele luni ale anului 1983 au fost marcate de o seamă de acțiuni care conferă Uniunii compozitorilor și muzicologilor acel profil caracteristic al angajării în actualitate. Tovarășe președinte, în calitate de conducător al obștei creatorilor de muzică, puteți puncta cîteva din cele mai relevante acțiuni ?

— În primul rînd dezbaterea din 24 ianuarie a.c. cu tema : „Responsabilitățile compozitorilor și muzicologilor în lumina documentelor adoptate de Conferința Națională a P.C.R.", în cadrul căreia s-a aprobat planul de măsuri pe care l-am prezentat într-o formă finală. Dezbaterea a fost reflectată în presă de „Scînteia" și revista „Muzica". Apoi tipărirea Culegerii de cîntece dedicate sărbătoririi a 50 de ani de activitate revoluționară și aniversării zilei de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu și înregistrarea pe discuri a acestor cîntece.

— Preocupările de creație apar astfel strîns legate de cerințele societății noastre. Din această perspectivă pot fi consemnate cîteva recente inițiative ?

— La solicitarea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a avut loc o întîlnire cu un grup de compozitori în vederea realizării unor creații muzicale consacrate unor evenimente importante, de actualitate și de persepectivă, cum sînt : 1 Mai și 23 August, (pentru finala celei de a IV-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României"), cea de a 40-a aniversare de la victoria revoluției de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă. În aceeași ordine de idei a avut loc întîlnirea la Uniunea Compozitorilor cu un număr de poeți cărora li s-au dat comenzi pentru realizarea de versuri în vederea creării de noi cîntece de masă dedicate satului socialist contemporan. Intenționăm ca aceste cîntece să facă obiectul unor concerte corale pe această temă, să fie tipărite într-o culegere specială și înregistrate pe discuri. Căutăm să răspundem prin aceste acțiuni, îndemnului ce ni s-a făcut la cel de al II-lea Congres al Educației politice și Culturii socialiste, și la Conferința națională a primarilor. De asemenea, a avut loc o întîlnire inițiată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste cu reprezentanți ai operelor și teatrelor muzicale la care au participat și membri ai Biroului secției noastre de operă și balet.

În aceeași ordine de idei, precizez că Uniunea compozitorilor sprijină Festivalul muzicii de operă de la Constanța, în încheierea căruia va avea loc o dezbatere pe probleme de creație și difuzare și de interpretare a muzicii de operă și balet, referatul fiind elaborat de Uniunea noastră împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste.

— Cum ne-am obișnuit, Uniunea compozitorilor s-a orientat în ultima vreme spre participări cît mai active la viața muzicală, implicit la cît mai variate manifestări care vizează educația estetică prin muzică, atît a profesioniștilor, cît și a artiștilor amatori sau a publicului larg.

— S-a continuat organizarea în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a unor întîlniri, spectacole și concerte omagiale în mari întreprinderi ale Capitalei cum sînt : „Griviția Roșie", Fabrica de confecții și tricotaje etc... dedicate zilei de 26 ianuarie.

Am continuat, de asemenea, seria întîlnirilor profesionale cu dirijorii formațiilor corale de amatori din întreprinderi, instituții, școli și unități militare — în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" pe probleme de repertoriu, interpretare și tehnică dirijorală.

O întîlnire similară cu a dirijorilor formațiilor corale am avut-o și cu șefii muzicilor militare din întreaga țară, cu care prilej am audiat și un concert cu cele mai noi creații în genul muzicii de fanfară.

Uniunea compozitorilor a participat la organizarea și desfășurarea cu bune rezultate a Concursului și Festivalului de muzică ușoară „Melodii '82".

Ca și la celelalte ediții, Uniunea noastră își aduce contribuția în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", atît prin activitatea de creație cît și prin sprijinirea directă a unor formații artistice de amatori. De asemenea, am răspuns unor solicitări privind participarea membrilor Uniunii noastre în juriile diferitelor etape ale Festivalului și vom răspunde la fel și în continuare.

Și în această perioadă, în afara activității de creație, membrii Uniunii noastre au fost prezenți cu materiale de substanță în presă și la Radioteleviziune cu probleme de fond ale vieții noastre muzicale, considerînd că această preocupare trebuie să rămînă și în continuare în centrul atenției noastre.

— În cadrul Uniunii compozitorilor și muzicologilor, prin activitatea cenaclurilor, a birourilor de creație, se profilează o muncă diversă de valorificare a patrimoniului nostru cultural.

— Paralel cu preocuparea noastră pentru omagierea unor muzicieni, membri ai Uniunii noastre, am acordat o atenție permanentă cinstirii muzicienilor din trecut.

Astfel, după aniversarea a 125 de ani de la nașterea lui Iacob Mureșianu, care a avut loc la Brașov, sîntem în curs de pregătire a sărbătoririi lui Ciprian Porumbescu (100 de ani de la moarte și 130 de ani de la naștere) pentru care vom organiza un simpozion dedicat vieții și creației compozitorului împreună cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" în sala „George Enescu", iar seara, un concert festiv din creația muzicianului, la Ateneul Român.

Noi am sugerat Consiliului Culturii și Educației Socialiste, dacă apreciază, ca această acțiune să se desfășoare sub egida și a Consiliului Culturii și Educației Socialiste și a Radioteleviziunii Române.

Nu este cazul să intru în amănunte privind activitatea Birourilor secțiilor Uniunii noastre, unde un mare număr de muzicieni participă efectiv la buna ei desfășurare. Mă folosesc de acest prilej pentru a-mi exprima încrederea că fiecare dintre noi ne vom onora angajamentul cu care ne-am înscris în planul de creație al Uniunii și în general în programul de activitate al Uniunii, mulțumind totodată conducerii Consiliului Culturii și Educației Socialiste pentru sprijinul pe care îl acordă bunei desfășurări a activității noastre.

Grigore **CONSTANTINESCU**

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

În ziua de 5 martie a avut loc la Reșița aniversarea a 10 ani de activitate corală muncitorească locală. Au participat compozitorii Doru Popovici, Mircea Neagu și Constantin Romașcanu. În ziua de 9 și 10 martie la Periș s-a desfășurat faza pe sector a formațiilor artistice muzicale în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", ediția a IV-a. A participat compozitorul Dan Bălan. Între 10 și 14 martie în județul Vrancea compozitorul Ștefan Andronic a participat la îndrumarea formațiilor corale și instrumentale din zonă, la preselecția acestora pentru următoarea fază a Festivalului Național „Cîntarea României" — ediția IV-a. În ziua de 12 martie la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a avut loc trecerea în revistă a formațiilor muzicale studențești din București — faza municipală — în Festivalul Național „Cîntarea României" — ediția a IV-a. A participat compozitorul Dan Buciu. În zilele de 12 și 13 martie în București sectoarele 5 și 6 și sectorul agricol Ilfov a avut loc faza zonală a formațiilor corale pionierești, brigăzi de muzică ușoară, soliști instrumentiști în Festivalul Național „Cîntarea României — ediția a IV-a. Au participat compozitorii Aurel Giroveanu și Alexandru Velehorschi. În ziua de 14 martie la Constanța s-au sărbătorit 25 de ani de la înființarea „Teatrului liric" din Constanța. Au participat compozitorii Theodor Grigoriu și Aurel Manolache. În ziua de 18 martie la Vorești-Giurgiu a avut loc faza județeană a formațiilor corale de amatori în Festivalul Național „Cîntarea României". Președinte în juriu a fost compozitorul Florin Comișel. În zilele de 23 martie la Giurgiu, 25 martie la Bolintinul din Vale și 31 martie la Ghimpați la faza județeană a Festivalului Național „Cîntarea României" — ediția a IV-a formații corale de amatori a participat în juriu compozitorul Florin Comișel. În zilele de 24—28 martie la Focșani-Vrancea a avut loc ediția a I-a a Festivalului spectacolelor pentru copii organizat de A.T.M. cu participarea în juriu a muzicologului Luminița Vartolomei și a compozitorului Laurențiu Profeta. În zilele de 22, 23, și 24 martie la sectorul 2 al Capitalei a avut loc faza județeană a formațiilor corale de amatori. Din juriu a făcut parte compozitorul Zaharia Popescu. La 27 și 28 martie la Pitești și Slobozia au avut loc 2 concerte în cadrul Stagiunii camerale de muzică universală și românească inițiate de Uniunea Compozitorilor în colaborare cu Filarmonica „George Enescu". Prezentarea concertelor a fost făcută de compozitorul Liviu Dandara. În ziua de 30 martie la Giurgiu a avut loc faza județeană a Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a IV-a. Președinte în juriu, compozitorul Zaharia Popescu. În zilele de 30 și 31 martie la Teleorman (Turnu Măgurele) a avut loc faza județeană a formațiilor corale și instrumentale de amatori cu participarea compozitorilor Ștefan Andronic și Mircea Neagu.

Angela VODĂ

Cenaclurile Uniunii compozitorilor

Luni, 14 martie a avut loc cenaclul secției de creație didactică și pentru copii, în care au fost prezentate lucrări ale compozitorilor români contemporani, unele în primă audiție. Dintre aceștia citām: Constantin Arvinte, Gabriela Aștileanu, Liviu Bolan, Dan Buciu, Nina Cassian, Corneliu Cezar, Liviu Comes, Anton Dogaru, Myriam Marbe, Iovan Miclea, Ion Nicorescu, Alexandru Pașcanu, Laurențiu Profeta, Valentin Petculescu, Vasile Timiș, Sigismund Toduță, Daniela Tudorancescu, Alexandru Velehorschi, Dan

Voiculescu, Adalbert Winkler. Piesele au fost audiate în interpretarea corurilor de copii : *Greieraşul* al Liceului de muzică „George Enescu" dirijat de Daniela Tudorancescu, *Primăvara* al Şcolii generale nr. 49 dirijat de Aneta Arvinte, Corul Şcolii generale nr. 56 dirijat de Valentin Moraru, Corul Şcolii generale nr. 188 dirijat de Cornel Madru, Corurile Şcolilor generale nr. 162 şi 184 dirijate de Anca şi Victor Gorga, precum şi Corul Liceului de muzică „George Enescu" din Bucureşti dirijat de Eleonora Tomescu. Cu această ocazie a avut loc un schimb de experienţă între dirijorii formaţiilor corale de copii şi membri Uniunii compozitorilor. Întîlnirea a fost prezidată de compozitorul Liviu Comes şi de dirijorul Petre Crăciun.

*

La 21 martie Uniunea compozitorilor, în colaborare cu Inspectoratul muzicilor militare, a organizat un cenaclu de muzică de fanfară la Studioul Muzicii reprezentative a armatei. Concertul-cenaclu a fost susţinut de *Muzica reprezentativă a armatei* dirijată de col. Constantin Costoiu şi căp. Crişan Pârâu. Au fost interpretate lucrări originale din creaţia actuală de fanfară semnate de : Ion Pelearcă — *Ai partidului stegari ;* Gheorghe Sîrghie — *Rapsodie pe tema „Ciuleandra" ;* Ion Mitu — *Suita romantică ;* Sergiu Paiu — *Concert pentru trompetă şi fanfară* ; Ion Chioreanu — *Plaiuri româneşti ;* Horia Ardeleanu — *La paradă ;* Savel Horceag — *Triumful păcii,* simfonietă ; Dumitru Răuţă — *Primăvara ;* Ioan Ursu — *Acest pămînt (1907) ;* Constantin Simionescu — *Ecouri peste vremi ;* Constantin Pătraşcu — *Triptic simfonic (Kolavrismos) ;* Emilian Ursu — *Ştefan cel Mare,* preludiu simfonic.

*

Cenaclul din 28 martie a.c. a fost dedicat aniversării compozitorilor Eugen Koffler şi Theodor Sibiceanu. Prezentarea celor sărbătoriţi a fost realizată de Daniela Caraman-Fotea, după care compozitorii George Sbârcea, Henry Mălineanu, Laurenţiu Profeta au completat cu căldura şi spontaneitatea cuvîntului colegial portretele celor doi compozitori. Cenaclul a fost încheiat de un recital susţinut la două piane, cuprinzînd lucrări ale lui Eugen Koffler şi Theodor Sibiceanu, interpretate chiar de autori. Din creaţia lui Eugen Koffler am putut audia : *Patru ministudii, Momente muzicale, Piese umoristice, Studiu ritmic, Anotimpurile patriei, Mică fantezie* ş.a., iar din creaţia lui Theodor Sibiceanu : *Jocuri de lumini, Amurg pe Ceahlău, Aş vrea să uit, Spune-mi doar un cuvînt, Cărăbuşul* ş.a. Şi-au dat concursul soliştii Constanţa Cîmpeanu şi Carol Ştefanidis.

Lucrări prezentate la secţia de muzică simfonică şi de cameră

Ludovic Bàcs — *Danseries,* piesă simfonică : Dan Mizrahi — *Despre pianul fugit în pădure* şi *Fiecare din noi* (lieduri pe versuri de Adrian Păunescu şi Tania Lovinescu) ; Iancu Dumitrescu — *Ursa Mare,* octet ; Carmen Petra-Basacopol — *Concert pentru violoncel şi orchestră ;* Liviu Comes — *Trio pentru oboi, clarinet şi fagot ;* Dumitru Bughici — *Dimensiuni simfonice.*

Lucrări prezentate la secţia de muzică corală

Felicia Donceanu — *Odă pentru Ciprian Porumbescu* (pe versurile compozitoarei) ; Doru Popovici — *Omagii lui Ciprian Porumbescu* şi *Omagiu lui Richard Wagner* (pe versuri de Martha Popovici) ; Laurenţiu Profeta — *Vom trăi în casă nouă* (pe versuri de Eugen Frunză) ; Zaharia Popescu — *Rădăcina mea (Sat Frumos)* — (pe versuri de Virgil Carianopol) ; Gheorghe Cojocaru — *I-auzi satul cum răsună* (pe versuri de Constantin Cîrjan) ; Cristian Al. Petrescu — *Steagul luptei tu să-l coşi* (pe versuri de Gheorghe din Moldova).

Noi lucrări intrate în Biblioteca de difuzare

Cristian Brâncuşi — *Armonii lirice* din Ciclul „Columna",(2, 2, 2, 2 ; 6, 3, 3 ; glock., camp., gong, T-Tam, cel. ; v-na solo ; corzi).

M.M.

Iaşi

În ianuarie a avut loc dezbaterea : „Tematica istorică oglindită în creaţia compozitorilor noştrii : Oratoriul «Pe urmele lui Horea» de S. Toduţă". Referatul a fost susţinut de compozitorul Vasile Spătărelu, secretarul Filialei şi a fost urmat de audiţia lucrării. ● În februarie, în cadrul cenaclului de creaţie a fost analizată lucrarea : „Dreptul la timp" poem coral-simfonic pe versuri de N.

Stănescu de C. Misievici — lucrare dedicată împlinirii a 50 de ani de la eroicele lupte a C.F.R.-iștilor și petroliștilor din februarie 1933. Au participat la discuții compozitorii : A. Zeman, V. Munteanu, S. Vînătoru, V. Spătărelu. ● În martie, în cadrul cenaclului de creație a fost discutată Simfonia „Podu Înalt" de Sabin Pautza în prezentarea autorului. Au participat la discuții compozitorii V. Munteanu, A. Zeman, V. Spătărelu, C. Misievici și muzicologul M. Cozmei. ● Tot în martie, Filiala împreună cu Conservatorul „George Enescu" au comemorat 10 ani de la moartea compozitorului A. Stoia (fost rector și profesor al Conservatorului ieșean). Au evocat personalitatea lui A. Stoia, muzicologul M. Cozmei și asistent C. Bîzgă. În continuare a avut loc un concert în care s-au executat în exclusivitate lucrări aparținînd compozitorului. ● Membrii Filialei au fost prezenți permanent în juriile de selecție în vederea etapei republicane a Festivalului Național „Cîntarea României".

V.S.

Noutăți editoriale

Din activitatea Editurii muzicale menționăm cîteva din cele mai recente apariții în domeniul muzicii și muzicologiei :

— Caietul omagial *Partidul, Ceaușescu, România,* editat cu prilejul sărbătoririi a 65 de ani de viață și 50 de ani de activitate revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, cuprinde coruri și cîntece de compozitori români dedicate acestui eveniment.

— *Vincent d'Indy,* cunoscut compozitor și creator de școală, se ocupă în volumul *César Frank* de renumitul compozitor francez, urmărindu-i, pe parcursul a trei capitole viața, opera muzicală și activitatea pedagogică. Traducerea este semnată de Bogdan Moroianu.

— Seria editării scrierilor lui *Hector Berlioz* despre muzica și muzicienii timpului său este continuată în volumul *Grotescul și muzica.* Acesta reunește și numeroase anecdote din lumea muzicii, scrise cîndva de Berlioz. Stilul spiritual și alert al muzicianului oferă cititorului o lectură plăcută și instructivă. Traducerea aparține Ilenei Rațiu.

— Volumul *Muzica unei vieți — Pagini de corespondență* cuprinde pagini semnificative din corespondența marelui compozitor polonez Frédéric Chopin, adresate sau primite de la mari personalități ale culturii epocii romantice europene (George Sand, Delacroix, Baudelaire). Selecția scrisorilor, prefața și îngrijirea ediției sînt semnate de Ion Potopin.

— În domeniul valorificării moștenirii muzicale românești menționăm apariția volumului I din *Opere alese,* cuprinzînd scrieri, articole și amintiri ale muzicianului Iacob Mureșianu, apărute în presa vremii.

— O interesantă colecție din tezaurul muzicii populare românești o aduce volumul *Folclor muzical din Banat și Transilvania,* aparținînd compozitorului, profesorului și folcloristului Nicolae Ursu.

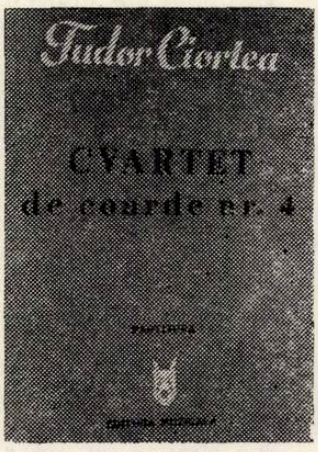
În ceea ce privește partitura muzicală, în Editura muzicală au apărut :

— *Cvartetul de coarde nr. 4* de *Tudor Ciortea.* lucrare de o deosebită însemnătate în creația camerală a regretatului compozitor.

— *11 Sonatine pentru pian de Alfred Diabelli* și

— *15 Invențiuni la două și trei voci pentru pian de J. S. Bac*

Doina **Ilnițchi**



În Revista Muzica N°/3 1983 a fost omisă publicarea la pg. 12 a unei note de subsol cu următorul conținut : Textul a fost prezentat în luna martie 1982 la Biroul Secției de muzicologie a Uniunii compozitorilor și muzicologilor în perspectiva comemorării Centenarului Zoltan Kodaly din același an.

Privind cu interes artistic și științific către trecutul muzicii românești, către acea epocă dinaintea „exploziei solare" a lui Enescu în arta sunetelor, ni se relevă imediat o personalitate deosebită, către care converg toate liniile dominante din epocă : Ciprian Porumbescu. El face parte din categoria celor care ard în pasiunea creației. Viața i s-a consumat în vîrtejul acestei flăcări la nici treizeci de ani: de aceea nu cunoaștem decît etapa de tinerețe a acestui artist care poate, odată cu maturitatea, ar fi dobîndit o altă perspectivă creatoare, mai cuprinzătoare. Dar marea lui calitate constă tocmai în forța deosebită a inspirației, născută din dorința de a da oamenilor ce-i mai bun din el. Într-un context istoric în care cerința imperioasă a afirmării artei naționale capătă o nuanță acută, în contextul Bucovinei, ca și al Transilvaniei aflată sub dominația austriacă, cu politica de a lipsi de drepturi poporul român, Ciprian Porumbescu dă naștere unei opere predominant românești, în care se remarcă mult mai mult tendința folclorizantă decît influențele — mai puțin asimilate — ale culturii muzicale clasice și romantice. A fost unul dintre acei muzicieni care ca Dima, Caudella, Mureșianu, Stephănescu, Musicescu au întrunit înalte cerințe în așa fel încît astăzi putem vorbi de existența unei școli naționale românești înaintea apariției lui Enescu, școală fără de care poate nici „Orfeul moldav" n-ar fi pornit de la aceleași premise. Pentru că nimic nu se naște din nimic.

Efervescența națională, patriotică a epocii a fost atît de mare, încît rolul și importanța creației lui Ciprian Porumbescu și a lui personal, ca animator al vieții muzicale, a fost înțeleasă și apreciată imediat de contemporani, care l-au iubit ca pe unul din cei mai populari compozitori români. Desigur că această mare popularitate, datorată și temperamentului extrem de comunicativ și cuceritor al artistului, n-a implicat și forurile administrative — cum s-a întîmplat, din păcate, de obicei. Drept care boala contractată în închisoare, ca deținut politic și mizeria din perioada studiilor au prins să-și săvîrșească acțiunea nefastă atunci cînd Ciprian Porumbescu culegea laurii publicului brașovean cu opereta *Crai Nou*, sau *Rapsodia Română*. Iar acești lauri se datorau desigur în mare măsură expresivității și accesibilității deosebite a muzicii, dar mai ales caracterului său național și popular, pe care publicul vremii era cel mai în măsură să-l aprecieze. În acest sens M. Gr. Poslușnicu în ziarul „Patria" sintetizează admirabil adevărata valoare a lui Ciprian Porumbescu : „Este cu neputință a asculta cuvintele lui Alecsandri sau muzica lui Porumbescu fără a rămîne adînc fermecat, nu de artă ca artă, ci de a vedea lumea ca român, a o înțelege românește în secretele sale și a o perpetua în sufletul românesc...

Uvertura lui Porumbescu cu horele sale, cîntecul bătrînesc, ditirambul, doina haiducească, cu a sa melodie eroică și lină, romanța de dragoste, este sinteza unui trecut viforos în care numai vigoarea internă a națiunii a putut creea această forță care a rezistat tutror tempestăților".

A vedea lumea ca român, iată de ce aveau nevoie contemporanii compozitorului : a o „vedea" muzical, bineînțeles. Dar noi îl considerăm pe Ciprian Porumbescu la un veac după moartea sa și nevoia aceasta a fost constant îndeplinită în plan cultural de generațiile ulterioare de compozitori. Tocmai existența perspectivei temporale ne face să ne punem întrebarea dacă aprecierea actuală a creației lui Ciprian Porumbescu trebuie făcută cu ajutorul criteriilor istorice sau a celor estetice ? Întrebarea nu este doar retorică, pentru că dacă în epocă naționalul implica esteticul sau mai bine zis îl determina, mai nuanțate sînt pozițiile noastre azi. Specificul național rămîne, în continuare, un parametru esențial în judecarea conținutului și formei unei opere de artă, dar nu mai e cazul să punem semn de egalitate între specificul acesta și valoare. Întrebarea ar fi deci : cum se situează Ciprian Porumbescu în sistemul de valori proprii al ascultătorului contemporan ?

Răspunsul este, credem, pozitiv și vom încerca să arătăm de ce. În primul rînd el se perpetuiază în inima publicului larg desigur cu succes, deoarece întotdeauna comunicarea directă, la suflet, a fost una din trăsăturile esențiale ale muzicii sale. Să ne gîndim doar la cîteva din imnurile care fac parte din colecția sa *Cîntece sociale pentru studenții români* apărută în 1880, dintre care unul este astăzi imnul nostru național (*Cîntecul tricolorului*), iar altele sînt nu mai puțin pe buzele tuturor, rămînînd cele mai reprezentative piese ale cîntecului revoluționar. Ne referim, de exemplu, la o piesă ca *Imnul Unirii*, care cu timpul va prelua ca titlu primul vers : *Pe-al nostru steag e scris : Unire !*. Să ne gîndim de asemenea la imensa popularitate a *Baladei pentru vioară și pian*, și a unor momente din opereta *Crai Nou* (mai ales corul inițial) și ne vom da seama de locul pe care-l ocupă Ciprian Porumbescu în „top"-ul publicului. Un loc similar cu cel pe care-l ocupa în timpul vieții sale, iar aceasta este într-adevăr un lucru rar. Și cum publicul rămîne, pînă la urmă, instanța peste care nu se trece, verdictul nostru va fi în favoarea rezistenței în timp a lui Ciprian Porumbescu, ca un compozitor de mare popularitate și accesibilitate.

În al doilea rînd atenți la detalii și mai puțin dispuși să idealizăm pur și simplu accesibilitatea ca valoare intrinsecă vom observa „carențele" lui Ciprian Porumbescu în calitate de compozitor profesionist, dar vom avea și obiectivitatea necesară pentru a sesiza existența unui talent incontestabil, a unei vocații ce ieșea la suprafață ca unic mod posibil de exprimare artistică (deși el scria frecvent versurile), a unor caracteristici care dezvoltate timp mai îndelungat decît i-a fost dat, ar fi putut duce la rezultate superioare. Este clar că criteriul istoric și cel estetic trebuie îmbinate în judecata de valoare, că cerințele și limitele epocii nu pot să nu se regăsească în creația artistică respectivă.

Ciprian Porumbescu este unul din acei artiști care alcătuiesc o pleiadă, rămînînd în istoria muzicii mai ales ca reprezentanți ai epocii de avînt al culturii românești. Pleiada fără de care, cum am spus, nici Enescu n-ar fi pornit de la aceleași premise, cu tot fondul de cultură europeană cu care s-a întors el de la Viena și Paris. Ciprian Porumbescu a asimilat și el cultura clasică și romantică europeană ; în singurul an în care studiază la Viena ia desigur contact cu marea muzică dar nu apucă să și-o însușească foarte profund, deși lucrează, de exemplu, armonia cu Anton Bruckner. Dar problema nu este numai de timp. Problema este că în pofida marii sale muzicalități și incontestabilului său talent, nu există o deosebită disponibilitate către realizările mai recente ale muzicii europene, datorată atît lipsei unei pregătiri temeinice anterioare în această direcție, cît mai ales „îmbinării" sale totale cu spiritul folclorului rural și orășenesc, lăutăresc, spirit ce părea în acel timp în totală contradicție cu cel al simfonismului, bazat pe dezvoltarea sistematică și epuizarea tuturor resurselor unei idei muzicale.

Căci trăsătura esențială a stilului lui Ciprian Porumbescu este această modalitate rapsodică, specifică folclorului, specifică muzicii românești din epocă, specifică de asemenea temperamentului său romantic, bogăției inspirației melodice de care dă dovadă în majoritatea lucrărilor. Modalitatea rapsodică este deci la el o adevărată „spiritualitate" dacă putem spune așa : ține de o necesitate interioară și este atotcuprinzătoare. Nu avem de-a face numai cu forma rapsodică ci și chiar cu rapsodii de genuri melodice : astfel, în multe din creațiile sale de amploare cum ar fi opereta *Crai Nou*, balada vocal-instrumentală *Altarul Mănăstirii Putna*, *Rapsodia Română*, *Balada pentru vioară și pian*, etc., vom întîni melodii înlănțuite, avînd culoare tematică formativă pentru secțiunea respectivă, și provenind din surse variate : folclorul țărănesc, cel orășenesc, romanța, cîntecul patriotic sau melodia specifică liedului clasic. Aceste îmbinări, păstrîndu-se doar pe axa sintagmatică, desigur conferă lucrărilor o mare varietate, dar care tinde frecvent către o eterogenitate puțin obositoare, prin lipsa unor repere care să jaloneze memoria ascultătorului și să conducă înspre o formă, nu neapărat prestabilită.

De la această concepție rapsodică, care-i este intrinsecă, derivă mai toate caracteristicile stilistice ale creației lui Ciprian Porumbescu. Desigur că, într-un asemenea context, din toți parametrii limbajului muzical, supremația o va deține melodia, ca factor rapsodic de primă importanță. Melodica este și domeniul în care compozitorul se mișcă cu cea mai mare ușurință, naturalețe și originalitate, reușind într-adevăr să creeze cîteva melodii care au rezistat vremii. Sensibilitatea sa muzicală a fost un creuzet ideal pentru sinteza diferitelor influențe care-și disputau întîietatea în epocă : pentru că pînă și inspirația folclorică era încă un domeniu al influenței, preluările nefiind foarte creative, mai mult de natura citatului sau a reminiscenței. El optează fără putință de tăgadă pentru folclor, cum ne atestă celebra sa frază : „Și dacă e vorba de vreun componist pe care l-am studiat și-l studiez și-acum cu multă diligență, atunci îmi permit a spune că acest componist este însuși poporul român".

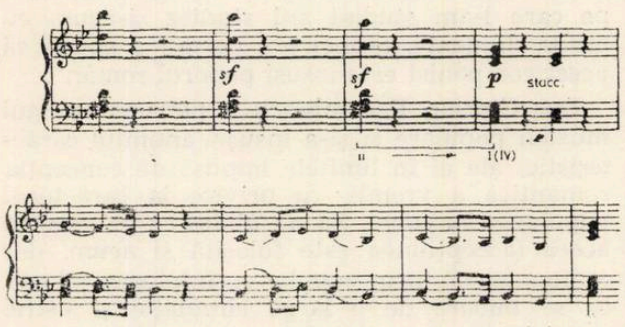
Dar Ciprian Porumbescu a pătruns spiritul muzicii populare și și-a însușit anumite caracteristici ale ei în limitele impuse de concepția romantică a vremii, cu privire la caracterul popular și național. Să nu uităm că pe vremea aceea (accepțiunea este folosită și acum, dar se nuanțează), prin popular se înțelegea tot cea ce se bucura de o largă circulație și astfel „populară" și „națională" era și romanța, una din sursele principale la care s-a alimentat din plin stilul compozitorului. Și așa cum constata Octavian Lazăr Cosma în *Hronicul muzicii românești**, „creația precursorilor, hotărît angajată pe linia artei naționale, beneficiază în mică măsură de prospețimea folclorului. Coloritul lucrărilor este, evident, românesc, dar nu dispune de o calitate superioară, deoarece formulele constitutive, preluate din realitatea sonoră obiectivă, sînt impure".

Aceste formule impure (termenul este de fapt foarte relativ), țin de folclorul orășenesc, lăutăresc, romanță. Foarte la modă atunci, genuri extrem de populare, ele sînt partea de legătură între folclor și creația de salon, aducînd cu sine o expresivitate de efect în epocă, dar care nu rezistă la fel de bine timpului. Este adevărat că fondul lor intim, structura lor ascunsă provenea tot din spiritul folclorului — dar cercetarea originilor nu prea există încă, și atunci confuzia între folclorul autentic, nepoluat și cel orășenesc conducea la gruparea lor în aceeași categorie a muzicii naționale.

Dragostea lui Ciprian Porumbescu pentru cîntecele populare auzite în copilărie, mai ales la Stupca cea mult iubită de compozitor, îl

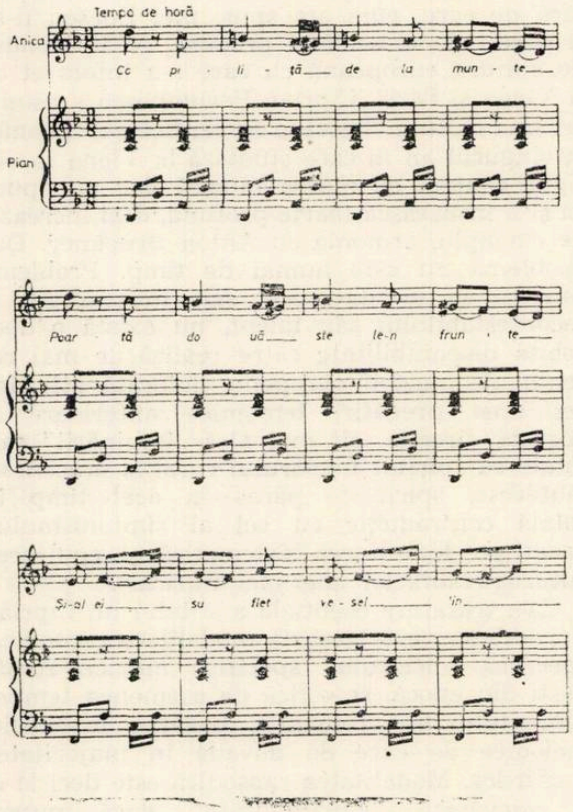
*Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, București, Ed. Muzicală, 1976, p. 319.

face să intuiască poate mai mult decît alţii esenţa pură a folclorului. Însă intuiţiile lui nu au durată, sînt fulgurante, un moment ţi se relevă ceva deosebit, ceva care ar putea vorbi mai mult despre legătura precursorilor cu Enescu, apoi reintră într-o preluare folclorică comună, specifică epocii. Modalismul considerat probabil în acea perioadă ca o deviere de la tonalitate, nu este deci perceput ca un sistem cu multiple valenţe, capabil să fertilizeze orice substanţă sonoră, ci este folosit în relaţie inversă : respectiv, melodiile-citat sau cele foarte asemănătoare cu cele folclorice sînt, desigur în marea lor majoritate, modale, dar armonizate tonal. Totuşi, la Ciprian Porumbescu descoperim (în uvertura la *Crai Nou*, de exemplu) un modalism de sine-stătător, nelegat de o melodie folclorică. Iată în cea de a doua secţiune a acestei uverturi o cadenţă plagală tipic modală, realizată din relaţia treptelor II şi I :



Am notat exemplul şi după cadenţă pentru a putea remarca existenţa şi a acestei teme modale (este o temă nelegată de vreo altă apariţie de-a ei pe parcursul operetei, deci doar de pregătire a atmosferei) şi nu este deloc folclorică, construită într-un *sol* eolic, cu insistenţă pe treapta a *IV*-a. Sigur, relaţia pe care încercăm s-o demonstrăm ca fiind modală pare să devină astfel o simplă cadenţă dominantă-tonică. Dar faptul că intrarea bruscă pe treapta a *IV*-a în acest *sol* eolic (deci acordul de *do* minor) duce la o slăbire totală a sentimentului tonal, ne determină la considerarea acestei cadenţe ca fiind plagală, mai ales că începutul temei nu elucidează pe deplin problema modului, putîndu-se crede că avem de-a face cu un *do* doric ce trece apoi într-un *sol* eolic. Cadenţa care ne-a făcut să stăruim asupra ei nu este o relaţie oarecare, ce n-ar fi fost reprezentativă, ci o trecere importantă, marcînd reapariţia melodiei într-o formă *a-b-a* tematică, dar nu şi tonală, a acestei secţiuni. O altă intuiţie (în pofida faptului că tema citată nu are absolut deloc iz folcloric dar *este* modală), este tratarea monodică, respectiv la unison a fragmentului — omofonia de început find unitară şi fără valoare funcţională, apărută mai ales din raţiuni de densitate şi de stabilire a modului, dat fiind faptul că prima apariţie a acestei teme este făcută prin salt tonal după o secţiune ce se desfăşurase exclusiv în *Sol* major.

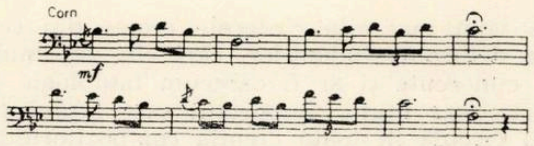
Dar să revenim la problema inspiraţiei din folclor, chiar în accepţiunea lărgită pe care o dădea termenului epoca, pentru a vedea în ce măsură compozitorul foloseşte formulecitat şi în ce măsură crează în spiritul folclorului. Desigur avem cel mai mult de-a face cu modalitatea apropiată citatului, acesta din urmă întîlnindu-se însă ceva mai rar. Unul din exemple l-ar putea constitui cîntecul Anicăi din actul II al operetei *Crai Nou*, numit *Copiliţă de la munte* şi care este de fapt melodia populară *Bîr, oiţă de la munte* :



Ciprian Porumbescu demonstrează însă în acest fragment că ştie să sublinieze modalismul melodiei printr-un acompaniament — pe care nu putem să pretindem să-l fi făcut cu armonie modală — dar un acompaniament echivoc păstrînd, pe un ritm tipic de horă, doar funcţia treptei *I* din acest re minor de la armură (de fapt un mod de *re* cu treapta a *IV*-a ridicată) constituindu-se astfel ca un fel de ison din care nu se mai percepe cu adevărat decît dimensiunea ritmică. Tehnica acestui acompaniament este preluată probabil de la lăutari.

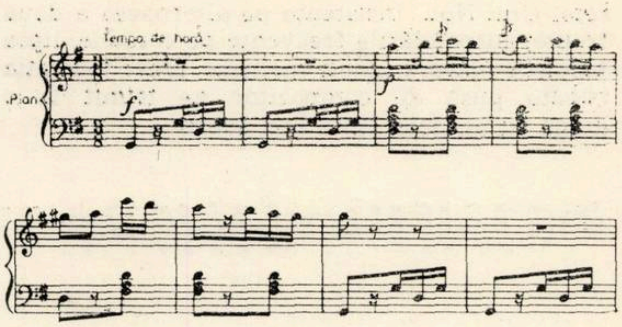
Chiar dacă vom mai întîlni citate în creaţia lui Ciprian Porumbescu (şi desigur vom mai întîlni) nu este neapărat necesar ca ele să-şi

găsească locul în totalitate într-o cercetare. Vom descoperi mult mai multe teme create după tiparul folclorului și care ne vor putea demonstra virtuozitatea sau non-virtuozitatea compozitorului. Interesant ar fi de văzut din ce genuri folclorice preia elemente inspiratoare — în aproape toate lucrările sale mai ample vom descoperi teme folclorice de cele mai diferite sorginți. Spre exemplu, din semnalele păstorești, gen atît de îndrăgit de compozitori pentru puterea sa de evocare și spațializare, cît și prin specificul foarte pregnant, vom găsi în balada vocal-instrumentală *Altarul Mănăstirii Putna* o secțiune de tranziție bazată pe un astfel de semnal. Este o evidentă preluare și nu un citat deoarece folosește și altfel de intervale decît singurele specifice semnalelor păstorești, integrîndu-le însă într-o melodie care vine fără îndoială din această lume :

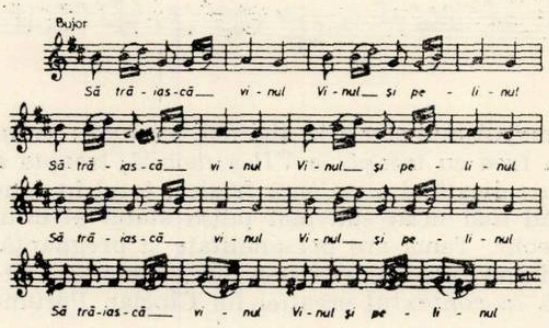


În această melodie, care încă se mai prelungește, compozitorul preia și acea modalitate tipică de dezvoltare melodică folclorică, prin repetări asimetrice ale unor elemente și adiționări nesistematice. Acesta va fi tipul de dezvoltare pe baza căruia, desigur mai tîrziu și la un cu totul alt nivel, își va construi Stravinski *Sacre du printemps* și nu numai atît. Revenind, aceleași semnale, în imitație între oboi și clarinet (ne referim desigur la orchestrația lui Th. Rogalski), le găsim și în finalul uverturii la *Crai Nou,* marcînd trecerea spre corul inițial al operetei, ba mai mult, melodia absolut identică apare la corn, transpusă în *Do* înainte de intrarea lui Moș Corbu. Compozitorului îi place să se autociteze.

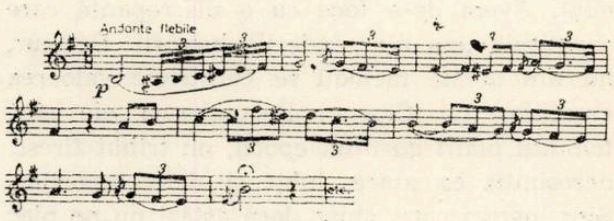
Foarte frecvent apar la Ciprian Porumbescu melodiile de joc, dovedind o deosebită înclinație către veselia, optimismul, exuberanța lor. Tempo-ul horei este cel mai specific acestora, cu acel ritm ternar care impulsionează melodia. Unul din exemplele cele mai frumoase le avem în uvertura *Crai Nou.* (S-a putut și se va putea observa în continuare că folosim în cea mai mare măsură exemple muzicale și argumente din lucrările sale mai mari și mai importante, ele constituindu-se ca niște sinteze stilistice, perfect capabile să ne ofere o imagine clară asupra compozitorului, fără a mai fi nevoie să apelăm la piesele mici ca romanțele piesele pentru voce și pian, horele pentru pian sau unele coruri dar cunoscînd desigur toată această producție a autorului). Iată deci hora din *Crai Nou :*



O altă melodie de joc, foarte antrenantă, din aceeași operetă, o găsim într-un moment umoristic, ușor grotesc, duetul dintre Bujor și Corbu din actul II, pe tema vinului care deschide inimile. Aceste melodii vesele îi reușesc în mod deosebit lui Ciprian Porumbescu, păstrîndu-se în general mai departe de folclorul lăutăresc și romanță decît o fac melodiile lente, în care se simt mai pregnant influențele genurilor de salon :

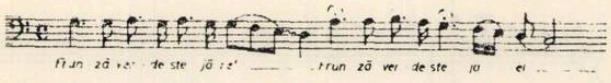


Din lumea doinei ar putea face parte cîteva din melodiile lirice ale compozitorului, dar ele sînt de obicei produse oarecum eterogene ale doinei, romanței, baladei, compuse în tiparele uneori îndoielnice ale gustului epocii. Totuși, chiar asemenea teme „amestecate" pot fi de valoare, mai ales accesibilitatea lor asigurîndu-le popularitate și rezistență în timp. Astfel este tema *Baladei pentru vioară și pian,* fără îndoială cea mai cunoscută și mai iubită lucrare a lui Ciprian Porumbescu :

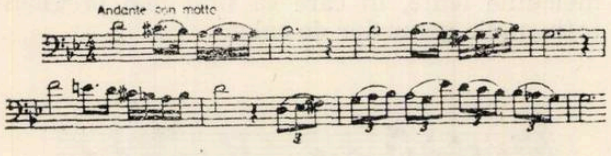


Mai aproape de puritatea genului liric din folclorul nostru ni se pare recitativul rubato al lui Moș Corbu de după corul inițial al ope-

retei *Crai Nou*. Insistența pe alternarea a două trepte, suspendările frecvente pe coroane, lipsa barei de măsură, unele melisme, chiar indicația *rubato* pusă de compozitor ne trimit la o doină cu un desen însă mai sobru :



Dintre temele create de Ciprian Porumbescu în spiritul folclorului poate cea mai transfigurantă rămîne tema principală a *Rapsodiei Române* semnal epic, baladesc, ce va reveni pe parcursul lucrării determinînd o unitate de concepție care face din această creație unul dintre cele mai semnificative opusuri ale compozitorului :

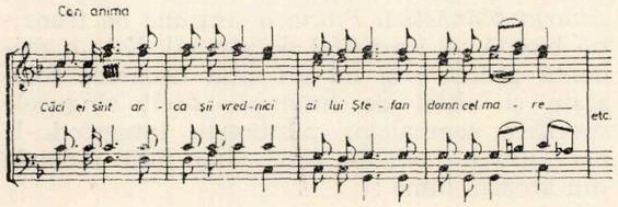


Și modalismul său este aici mai evoluat : avem de-a face cu treapta a *VII*-a mobilă, treapta a *IV*-a ridicată și o cadență frigică, totul în contextul mai mult sau mai puțin stabil al unui sol eolic. Tema are personalitate și pregnanță, rămînînd fără îndoială una din temele de referință în contextul creației lui Ciprian Porumbescu.

În rest, temele lirice sînt dominate de influența romanței, a liedului și a valsului. Găsim formule de romanță pînă și în *Altarul Mănăstirii Putna*, nemaivorbind de numeroasele inflexiuni de acest tip din cîntecele personajelor feminine din *Crai Nou*, cîntecul Anicăi din actul II *În aceste haine* fiind chiar un autocitat reprezentînd una din cele mai iubite romanțe ale compozitorului, *Lăsați-mă să cînt*, pe versuri de Matilda Cugler.

Valsul, tot de tip sentimental și mai curînd duceag, apare și în *Crai Nou*, lucru ciudat, tocmai în cîntecul Dochiței care este țărăncuță. Avem de-a face cu o discrepanță care constituie una din scăderile lucrării. Desigur, nu din aceste melodii se constituie valoarea creațiilor lui Ciprian Porumbescu ele sînt tributul plătit gustului epocii, un tribut firesc, neresimțit ca atare, iubit și de compozitor. Sînt lucruri care, chiar dacă astăzi nu ne plac în mod evident, nu se pot reproșa compozitorului și, de fapt, cu atît mai puțin epocii.

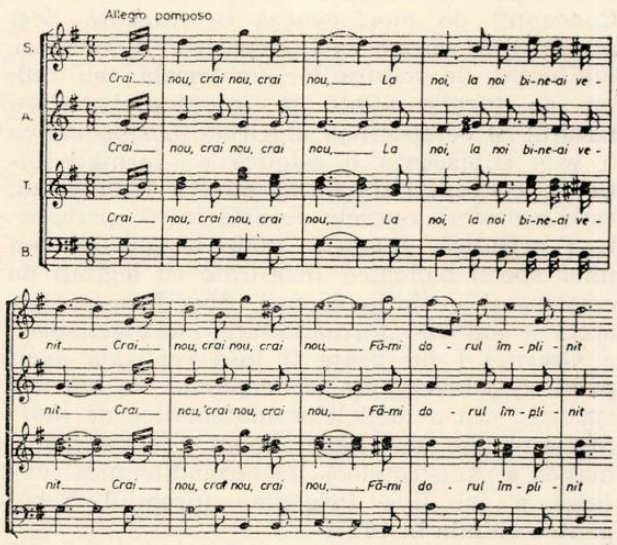
Intonațiile de marș ale cîntecului patriotic sînt o altă specialitate a lui Ciprian Porumbescu — demonstrată din plin în corurile sale din *Cîntecele sociale pentru studenții români*, compozitorul fiind probabil cei mai important precursor al cîntecului de masă românesc. Acest gen apare și în lucrările sale mari, pentru a sublinia conținutul eroic patriotic, al baladei *Altarul Mănăstirii Putna*, spre exemplu, sau a ilustra intrarea în scenă a ostașilor din *Crai Nou*. Iată un asemenea cîntec dintr-o secțiune a lucrării *Altarul Mănăstirii Putna :*



Nu vom mai cita cîntecele eroice din colecția dedicată studenților, căci ele sînt mult prea cunoscute și ar fi oarecum tautologic și în orice caz inutil. Important este faptul că genul circulă în toată creația compozitorului, lupta pentru un ideal de libertate, țeluri esențiale ale vieții sale de artist-cetățean.

Această sumară analiză a stilului lui Ciprian Porumbescu demonstrează afirmația făcută anterior, ipoteza de lucru și anume că avem de-a face cu o modalitate rapsodică, aceasta implicînd și alternarea continuă de genuri care riscă uneori să pulverizeze discursul muzical. Trebuie să recunoaștem că, în pofida unei bogate și variate inspirații melodice, Ciprian Porumbescu știe să construiască numai pe porțiuni relativ restrînse — e adevărat, în general cu har. În partea dedicată melodicii am subliniat și unele aspecte particulare ale ritmicii sau armoniei. Nu vom insista asupra lor, pentru că în rest au o desfășurare lipsită de surprize, neputîndu-se vorbi de specificitatea ritmică sau armonică a compozitorului. Cît despre polifonie, ea lipsește aproape cu desăvîrșire, excepție făcînd poate doar rarele momente imitative dintre cuplet și refren în rondo-ul pe care-l constituie corul *Haideți, haideți în codrul înverzit* din *Crai Nou*. Dar aceste imitați iau mai mult valoare onomatopeică, sugerînd modalitatea strigăturilor populare. În rest, scriitura corului este pur omofonă și acest lucru este valabil și pentru majoritatea corurilor lui Ciprian Porumbescu, domeniu în care autorul certifică o autentică măiestrie, datorată desigur și bogatei sale experiențe de dirijor de cor și pasiunii sale deosebite pentru acest mod de exprimare muzicală colectivă. În general, scriitura sa corală este armonioasă, firească, vocile conduse cu naturalețe, rareori întîlnim distanțări maxime sau depășite între voci, care să strice omogenitatea sonorității (excepție

constituie unele momente din „Altarul Mînăstirei Putna"). Scriitura este de asemenea foarte accesibilă interpretarea nu reclamă neapărat profesioniști, iar această vocație a compozitorului pentru ansamblu face ca momentele corale să fie dintre cele mai reușite și mai populare din lucrările sale. Vom cita în acest sens numai corul-emblemă al operetei *Crai Nou,* celebru — dar reușite sînt și celelalte două, *Haideți haideți în codrul înverzit* și *Pe plaiuri de munte.* Iată deci corul *Crai Nou.*



Modalitatea rapsodică se relevă desigur în dramaturgie ca și în arhitectonică — ea descrie însă un arc evolutiv pe care l-am putea plasa între *Altarul Mînăstirii Putna* și *Rapsodia Română* arc ce conduce de la rapsodicul pur la închegarea unei construcții ceva mai elaborate. Astfel, primul caz este prezent în Balada vocal instrumentală — *Altarul Mînăstirei Putna* și se demonstrează prin înlănțuirea unei multitudini de teme a căror justificare este cea expresivă, determinată de o creștere continuă de tensiune. Rezultatul este totuși o construcție eterogenă care pulverizează discursul muzical.

O altă etapă a concepției sale arhitectonice ar fi opereta *Crai Nou* — Ciprian Porumbescu preia împărțirea tradițională pe numere închise, fiecare număr avînd în general o structură determinată de schema unei forme clasice mici — mergînd pînă la rondo — preludiul de tip potpuriu, se dovedește la o analiză mai atentă, a fi o formă liberă de rondo ABACDA ; corul *Haideți haideți în codrul înverzit* este un rondo clar ABACABA Codă. Sigur avem de-a face cu forme simple, aplicate la diferite genuri (ceea ce numeam modalitatea rapsodiei genurilor se păstrează), dar este în orice caz notabilă tendința de a depăși stilul pur rapsodic în favoarea unuia în care se păstrează bogăția inspirației melodice datorat modalității rapsodice dar se structurează fluxul pe anumite repere care, cu timpul, vor deveni din ce în ce mai marcate.

Drumul acesta ascendent duce către *Rapsodia Română,* singura lucrare care își afirmă intenția rapsodică din titlu, dar cea mai puțin aservită modalității menționate. Tema citată anterior, prin faptul că circulă de-a lungul întregii lucrări dă naștere la o unitate de construcție ce plasează *Rapsodia română* pe o treaptă mult superioară *Altarului Mănăstirii Putna.* Și ce este mai important, nu doar tema în întregime apare ca jalon arhitectonic, dar formulele caracteristice acestei idei brăzdează discursul muzical, dînd naștere mai curînd unei fantezii, decît unei rapsodii. Iar melodiile ce apar alături de tema principală au funcții pasagere și sînt mai puține la număr (doar trei). Construcția este astfel mai armonioasă, mai matură.

Concluzia ar trebui să fie răspunsul la întrebarea legată de ponderea mai mare a criteriilor istorice sau a celor estetice în judecata de valoare asupra lui Ciprian Porumbescu. Pînă la urmă se poate dovedi o falsă dilemă. căci este evident că ele trebuie îmbinate. Ideea este că el rămîne un compozitor de mare talent (foarte insuficient manifestat) care și-a adus contribuția esențială în dezvoltarea școlii naționale. Muzica sa păstrează înflăcărarea epocii, ce ni se transmite însă și pînă astăzi, pentru că motivațiile ei patriotice dar și pur estetice sînt în continuare ale noastre ; deci din moment ce ne regăsim în el și acum, viabilitatea sa artistică este demonstrată cu prisosință. Pentru cel ce a știut să emoționeze profund pe toți contemporanii săi, să găsească tonul cel mai potrivit al epocii sale dar și rezistența în timp prin amplitudinea mesajului, prin muzica vie, deschisă, mobilă, posteritatea este recunoscătoare, iar dragostea publicului a fost întotdeauna răsplata cea mai de necontestat pentru un compozitor autentic.

Dana CAMIL

Preliminarii la Orestia I de Aurel Stroe

Vrem să începem prin a sublinia caracterul „ciudat", paradoxal, al acestei „opere", care rezultă dintr-un dualism „ireductibil" : pe de o parte, impactul afectiv teribil, aproape psiho-fiziologic, pe care compoziția îl exercită asupra sălii (și în acest sens reacțiile publicului au fost cvasiunanime) : pe de altă parte, starea de „perplexitate" intelectuală, pe care *Orestia I* o produce spiritului critic cel mai aculturat (avem de-a face cu o operă muzicală sau mai curînd cu o piesă de teatru ? ce semnifică forma mult prea divergentă a părții a doua ? în ce scop această heterogenizare, vizînd „incompatibilul", atît la nivelul ansamblului, cît și al fiecăreia din componente ? — alături de forme medievale arhaice — canoane multiplex sau heterofonii canonice, cu recitative recto-tono și benzi de muzică electronică ; sonorități somptuoase de orgă și sunete seci de raganele ; cantabilitatea ariei, în care apar fragmente din colindele noastre, acompaniată de zgomotele buhaielor, și cuvîntul urlat, pe cale de a deveni cîntec etc.). În contact cu acest univers sonor, misterios și copleșitor în incomensurabilitatea lui, ești obligat să te întrebi cu sinceritate : oare o asemenea compoziție mai poate fi considerată operă de artă ? și dacă da, în care anume tip de muzică se încadrează ? este ea neoserială, electronică, neomodală, stocastică, algoritmică, generativă, ambientală, concretă, repetitivă, minimalistă, transformațională ? face ea cumva parte din teatrul instrumental din poliartă, sau este pur și simplu una din acele „antiopere" care, în răstimpuri diferite, răsar singulare în creația muzicală a secolului al XX-lea ?

Iată tot atîtea întrebări legitime, prin care premiera operei *Orestia I (Agamemnon)* de Aurel Stroe repune cu vigoare, în fața conștiinței critice, necesitatea elucidării statutului de existență al compoziției muzicale. În acest sens considerăm că *Orestia I* este o *compoziție morfogenetică*, adică o lucrare muzicală care, prin caracteristicile ei structurale profunde, vizează problematica nașterii și a evoluției formelor (structurilor) în general. Abordarea contemporană a *proceselor de morfogeneză* pornește de la premiza că „spectacolul universului este o mișcare neîncetată de naștere, dezvoltare și extincție a formelor înzestrate cu o anumită stabilitate" (René Thom, *Stabilité Structurelle et Morphogénèse*, 1972). Conceptul de morfogeneză desemnează deci procesul de creere sau „depășire" a formelor indiferent de natura lor (materială sau nu), ori de forțele aflate în interacțiune. Pare natural că *perspectivei muzicale morfogenetice* îi este subiacentă o estetică a „formativității"[1], concepție dinamică asupra frumosului, care consideră operele de artă într-o perspectivă organică, asemeni unor organisme sau unor specii biologice, înzestrate cu legități de creștere și evoluție proprii. Specificarea concretă a naturii „formativității morfogenetice" a *Orestiei I* nu poate fi însă realizată decît printr-o convergență conceptuală de un tip special : cea a modelelor matematice *de morfogeneză* ale lui René Thom (Teoria matematică a catastrofelor) cu termodinamica extinsă a lui Ilya Prigogine (premiul Nobel pentru chimie în 1977).

În acest context, compoziția muzicală ne apare ca o „formă metabolică", ca un comportament de „sistem deschis", guvernat de „principiul ordinii prin fluctuații". Conceptul de formă metabolică, introdus de Thom, în opoziție cu cel de „formă statică", corespunde structurilor complexe, apte, prin specificul lor fluctuant, să se autoregleze într-un spectru extins de perturbații externe. Sistemul deschis este definit, de Prigogine, prin prezența schimburilor informaționale cu mediul, el reușind prin fluctuația parametrilor lui să se opună, și chiar să anuleze, în anumite limite, creșterea entropiei interne. În sens „normal" compoziția muzicală se va defini deci ca o stare structural stabilă, staționară, organizată prin mijloace muzicale specifice, la o distanță anumită de *„echilibrul termodinamic"* (punctul unde entropia, adică destructurarea, devine maximă). Ca *opere normale* amintim cele mai multe dintre creațiile unui Palestrina, Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Brahms și Ravel. Aici putem încadra și unele pagini din Schoenberg *(Pierrot lunaire)*, Webern, Stockhausen *(Gruppen für drei Orchester)*, Messiaen *(Cronocromie)*, Kagel *(Match, Pas de cinq)*, și Cage *(Music of Chages, First Construction-in Metal)*

(1) — L. Pareyson, **Estetica. Teoria formativității**, Ed. Univers, București, 1977.

(2) — Vezi I. Prigogine, I. Stengers, **La nouvelle aliance**, Editions Gallimard, Paris, 1979.

etc. *Compoziția morfogenetică* se va caracteriza la rîndul său prin instabilitate globală a stării staționare, datorată amplificării și regresiunii fluctuațiilor ei, care pot ajunge să pună sub semnul întrebării însăși destinul global al sistemului. Dinamica acestor fluctuații poate angrena compoziția muzicală către sinteza unor stări de ordine mai înaltă (neostructurarea), după cum ea poate declanșa apariția procesului invers, al „autoorganizării regresive" i.e. al destructurării sau „deconstrucției" sale. Opere morfogenetice pot fi considerate *ultimele cvartete* de Beethoven, *Variațiunile opus 132 pe o temă de Mozart* de Max Reger, *Simfonia a VII-a* de Sostakovici, după cum semnificative aspecte morfogenetice prezintă unele pagini muzicale din Monteverdi *(Orfeu)* sau Berlioz, unele din sonatele de pian ale lui Beethoven, ca și unele din lucrările lui Berg *(Suita lirică, Lulu, Concertul pentru vioară, pian și 13 instrumente)*, Kagel *(Hétérophonie, Staatsheater)* și Cage. În creația lui Aurel Stroe „filmul" morfogenetic străbate succesiv opera : *Ça n'aura pas le Prix Nobel, Concertul de clarinet, Orestia II* și *Orestia I.*

Putem fi desigur tentați să asimilăm muzicile morfogenetice unor lucrări gen „opera deschisă" (Umberto Eco), ca și unor compoziții de tip repetitiv sau transformațional. Considerăm însă că, deși unele interferențe sînt reale, ele nu pot totuși anula specificul acestor demersuri. Și anume ne gîndim mai ales la distincțiile existente între *Orestia I* și „abordarea transformațională", avînd în vedere atît extinderea acesteia din urmă (inclusiv în muzica pop), cît și succesele ei teoretice ([3]) si de creatie (amintim *Pythagoreis* de Lucian Metianu, *Vagues* de Nicolae Brînduș, unele din lucrările lui Octav Nemescu, etc.), în muzica românească. Demarcația susamintită devine și mai evidentă în lumina răspunsului la două întrebări : care este entitatea muzicală supusă, în fiecare caz, transformării ? care este natura acestor transformări ?

Vom observa că lucrările transformaționale supun procesului de transformare o temă, un tronson, o muzică oarecare. Putem „porni de la o linie melodică, obținînd o structură de elemente complet izolate", sau invers (L. Metianu), după cum putem metamorfoza tema *Inventiunii în Do major* de Bach în cîntecul „Am un leu și vreau să-l beu" (M. Brediceanu), etc. Opera morfogenetică pornește însă de la o muzică de dimensiuni mai mari, foarte construită, rol asumat în *Orestia I* de primul act. La baza lui stă, în principal, „o carte a canoanelor" (un gen de „artă a fugii"), alcătuită din paisprezece „protocanoane imaginare" : diatonice (penta și heptatonice — canonul I, IV, VII A, VII B și XIV), ritmic-indeterminate (pe nota cea mai joasă, sau cea mai înaltă — canonul II și VII C, care devin glissandouri — canonul III, VI și VIII). Prin gotica lor severitate, canoanele vor imprima formei un grad de maximă coerență internă (canoane duplex, triplex și multiplex). Simultan, unitatea ansamblului va fi echilibrată printr-o diversitate de procedee : canoane mixte (diatonice și indeterminate — canonul VII B, heterofonii în evantai, ramificîndu-se de la două la șase sunete, heterofonii libere vorbite — canonul VII C). Actul I se va constitui astfel ca o platformă cvasi-egală, supusă, în actul II și III, atunci cînd acțiunea se va dezlănțui, unui proces de transformare morfogenetică.

Pentru compozitorul transformaționalist transformările (fluctuațiile) au un caracter topologic , „de proces gradual" optimizator. „În Pythagoreis (scrie L. Metianu) am pornit de la o structură fundamentală, formată din cinci elemente, care își va păstra, pe toată perioada desfășurării ei, cîteva constante". Modificările nu vor afecta deci stabilitatea structurală globală a compoziției transformaționale, în ciuda nestaționarității adaptative a stării sale. Compoziția morfogenetică suspendă însă tocmai stabilitatea structurală globală a procesului muzical. *Agamemnon* ne oferă, spre exemplu, spectacolul destructurării operei muzicale sub presiunea textului (mediului) dramatic, în care „Vortexul" morfogenetic străbate toate straturile structurii muzicale. Compozitorul va construi și va supune deformării un întreg „spațiu de transformare a formei muzicale", cuprinzînd : canonul, aria, arioso-ul, recitativul, recitativul recto-tono, declamația teatrală, declamația accelerată cu desincronizări pe benzi de magnetofon. El va imagina de asemenea un întreg „spațiu al zonelor de trecere de la vorbire la cînt" : vorbirea propriuzisă, vorbirea ritmică recto-tono, vorbirea staccato, vorbirea cîntată, cîntecul propriuzis, iar ca un tip de „subcîntec" — răcnetul. Fluctuațiile vor afecta chiar și sunetul muzical. Amintim canonul al XIII-lea, canon dublu, infinit, retrogradabil, în care pocniturile seci ale moriștilor vor crea o muzică a absenței, a „morții" sunetelor. Peste el se va suprapune „melodia în stare născîndă" a lui Agamemnon, un uriaș efort de a ajunge de la cuvinte la cîntec, parcurgînd, prin fluctuații ascendente și descendente, multele trepte care le separă. Pe măsura creșterii gradului de inteligibilitate al textului, fluctuațiile vor eroda de asemenea standardele structurale ale lucrării. Construcția frazei muzicale se va fărîmița. Se vor accentua desincronizările. Vor apărea disparități de structură (canonul XII, construit pe armonice superioare la corni, este neintegrabil în cele trei tipuri de canoane deja existente) conducînd treptat, în partea a doua, la

([3]) — Vezi M. Brediceanu, **Transformări topologice și mecanisme generative în creația muzicală**, Teză de doctorat, Universitatea București, și L. Metianu, **A New Method of Musical Structure Ordering**, în Romanian Review, 2/1981.

grave afectări ale conceptului stilistic însuși. Va fi pusă în discuție pînă și identitatea efectivă a personajelor, în actul al III-lea Clitemnestra rupîndu-se, pe planul interpretării, în două persoane distincte : cîntăreața și o actriță. Se cuvine de asemenea subliniat și jocul puternic contrastant dintre continuitate și discontinuitate (amintim cele trei mari „insule" de ordine crescătoare : songul Heraldului, o parte din rolul lui Agamemnon și rolul Cassandrei), ca expresie a „structurii disipative" a procesului muzical, apta să învingă, pe anumite porțiuni tendința inexplicabilă a prăbușirii către starea de echilibru termodinamic. Deși local reversibile, la nivelul global al piesei fluctuațiile se vor dovedi profund neliniare și ireversibile, transformînd în *istorie de facto* procesul „îmbătrînirii" și al „morții" structurilor muzicale (expresie metastructurală a mesajului tragediei antice).

Orestia I reprezintă astfel o încercare îndrăzneață de extindere a limbajului muzical într-un teritoriu încă virgin, în care „colapsarea" formei muzicale și afectarea invarianților structurali ultimi ai compoziției (a ontologiei sale), prin transgresarea tuturor gramaticilor piesei, și modificarea determinismelor ei ultime, să devină modalități fundamentale ale semiozei muzicale : cel al unei *metasemantici a devenirii morfogenetice* a operei muzicale.

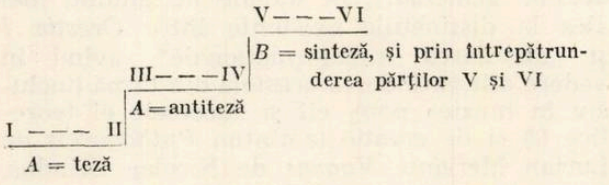
Cosmin GEORGESCU

Cvartetul de coarde nr. 1 de Terényi Ede

Timp de două decenii activitatea compozitorului Terényi Ede demonstrează căutarea cu consecvență a unei forme care să asigure cadrul de mișcare liberă în tendința către maximum de expresivitate. De la *Sonata aforistică* pentru pian (1960-61) și *Cantata nr. 1 — „In memoriam Josef Attila"* — (1963—64) Terényi Ede găsește în formele variaționale — mai ales în cele de *BAR* și de variațiuni circulare — posibilități pe care și le va apropia și din care, printr-o treptată perfecționare și concentrare, își va crea tiparul optim pentru intențiile componistice.

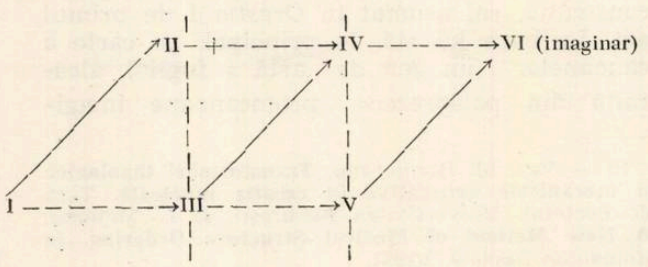
Lucrările s-au succedat preluînd datele formelor propuse, încărcîndu-le mereu cu noi valențe expresive, pînă la folosirea și epuizarea legăturilor interioare, stabilite între creator ca personalitate distinctă și formă, ca prezență obiectivă. Drumul început cu *Sonata aforistică* duce prin *Pasărea măiastră* (1965 — 1966) — lucrare pentru orchestră inspirată din opera sculptorului Constantin Brîncuși, care menține ideea variațiunilor fără temă, pe un material, pe o idee — și *Variațiunile BACH* pentru orgă (1967), trecînd printr-o scurtă perioadă de tranziție ce a dat *Terzine di Dante* (1971) — cantată scenică pentru bariton, trombon și pian — la o adevărată obsesie, (căci este o obsesie permanentă reluarea diferitelor forme variaționale) ajungînd să producă un prim punct de culminație artistică în *Cvartetul nr. 1 pentru coarde* (1974) și mai ales în *Simfonia „Bakfark"* (1978).

Pornind analiza *Cvartetului nr. 1 pentru coarde* de la nivelul de macro-structură, organizarea părților componente afirmă clar forma de *BAR* cu *A*=teză, *A*=antiteză și *B*=sinteză. Cele VI părți se grupează două cîte două prin indicația *„attacca"* ce leagă părțile I de II și III de IV, sinteza finală fiind accentuată la maximum posibil prin întrepătrunderea, suprapunerea, înglobarea părții a VI-a (în acest caz, imaginară, lipsită de consistență și existență aparte) în partitura părții a V-a.



Materialul muzical folosit se plasează pe o cale de mijloc între diatonic și cromatic, tonal și modal, între folclor și marile tradiții ale muzicii europene.

Aplicarea ideii de *BAR* se poate generaliza la nivelul fiecăreia din cele cinci părți care cuprinde fiecare trei secțiuni tot pe tiparul *AAB*. Între ele însă, părțile mari I și II, III și IV, legate printr-o comunitate de material tematic vizează o altă formă de variațiuni, de astă dată de tipul *A—Av*. O legătură subtilă și totuși perfect sesizabilă leagă părțile I—III—V, respectiv, II—IV—(VI) după o posibilă schemă de genul :



Note comune leagă cele două grupaje de părți :

Valabil pentru părțile I—III—IV	*Valabil pentru părțile II—IV—(VI)*
— Materialul propus — Textul scris integral — Tempo lent — *I Adagio* pătrimea = 60 — III *Tranquillo* — *V Lento assai,* optimea = *54* — Sonoritate instrumentală plină, vie, încărcată=MUZICA (Sunet)	— Variația materialului propus — Predilecția pentru înălțimi neclare, posibilități de improvizație mai mult sau mai puțin liberă — Tempo mișcat — *II Allegro moderato* pătrimea = 100 — *IV Vivace* pătrimea = 132 — Folosirea efectelor battuta etc. ce alterează sunetul = ZGOMOT (vezi referirile la scritura instr.)

Aceste legături urmăresc, pe planul estetic al lucrării, mesajul artistic, ideea filozofică, gîndul compozitorului transpus în muzică. Dramaturgia lucrării are în vedere două direcții de sens contrar, ce încearcă să se echilibreze între ele. Prima pornește de la meditația liniștită a primei părți și coboară prin încărcătura și tensionarea din partea III-a către cele mai profunde trăiri, zbucium și frămîntare pe care muzica le poate exprima. Căci calificativul de „tenebroso" este singurul-afirmă compozitorul ce ar putea sugera atmosfera părții a V-a, a cărei culminație se concretizează în cîteva măsuri cu trimitere directă la gravitatea unui marș funebru. Cea de a doua direcție urmărită, de astă dată în sens ascendent, transformă culoarea, jocul și zîmbetul din partea a II-a în ironie și grotesc — partea IV-a —, pentru ca pulverizarea părții a VI-a, improvizația, minimalizarea, să golească expresia de orice urmă sau intenție de sentiment, de trăire, de viață.

Revenind la analiza de amănunt referitoare la construcția muzicală a lucrării, semnalăm aceeași diviziune **de trei părți componente** la nivelul de micro-structură, în interiorul secvențelor, și acestea tot în număr de trei, din care sînt alcătuite părțile mari. Dar, și de astă dată, forma variațiunilor folosite se schimbă, vizînd formula *A-B-A*, exprimabilă și prin $A — A_1 — Av$.

Schematic deci, formele de variațiuni folosite în Cvartetul nr. 1 sînt :

— Nivel *Macro—structură*

I——————II III—— ——————IV V (VI)

BAR *A* *A* *B*

— *Nivelul organizării părților între ele*

I——————————————————————————II

A *Av* (formulă generalizată)

— *Subîmpărțirea părților componente*

p. I

secț. I ———— secț. II ———— secț. III

BAR *A* *A* *B* (formulă generalizată)

— *Nivelul micro-structură*

p. I secț. I

subsecț. I subsecț. II subsecț. III

A *B* *A* (formulă generalizată)

A A_1 *Av*

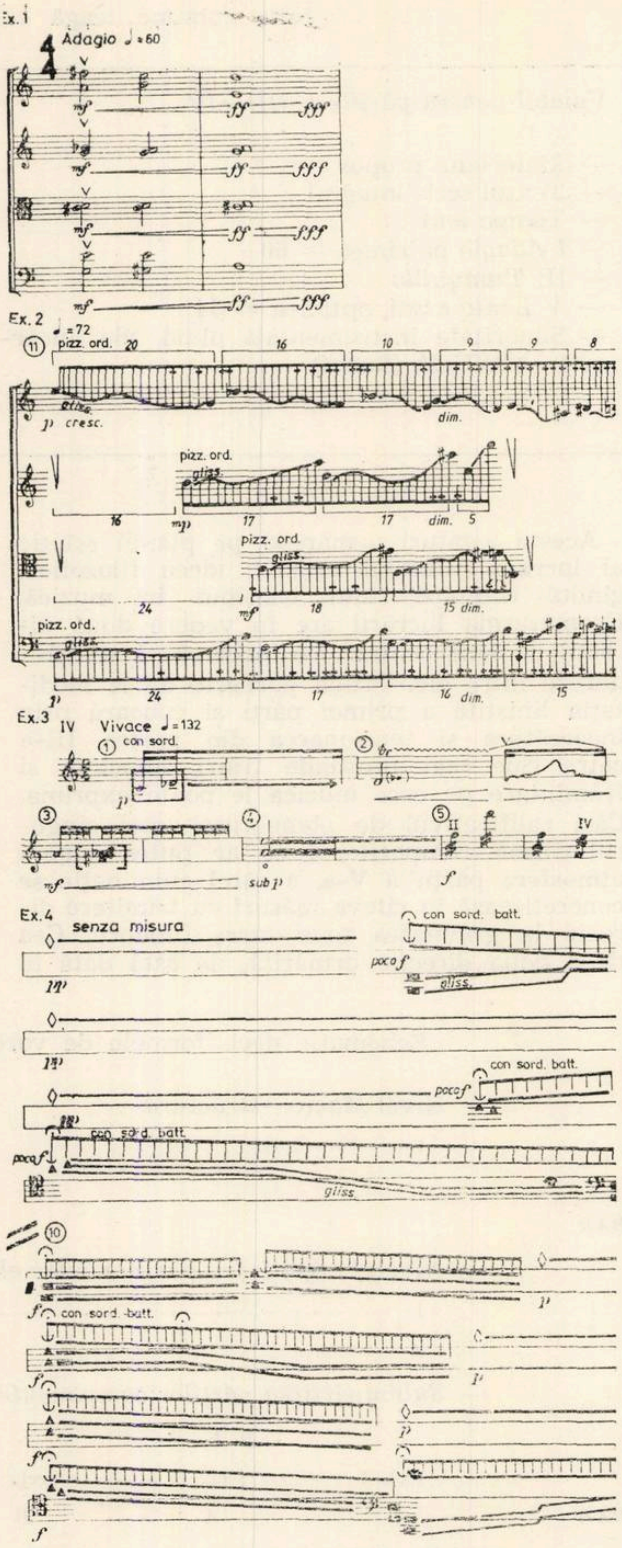
Pe această schemă grafică riguros calculată, materialul muzical folosit vine să împlinească sonor atît desenul grafic — urmărind aceeași idee de unitate în varietate — cît și sensul estetic propus. Lucrarea debutează prin trei acorduri deosebit de încărcate, ex. 1 ce afir-

mă în același timp atît consistența operei cît și ,în esență materialul melodic și armonic ce va sta la baza întregii creații. Reținem de la acest prim pas predilecția pentru mersul cromatic situat între formulele de sunete ținute și cea de mers treptat. Din acest mers cromatic se va alcătui și tema părții I-a și glissando-urile specifice părții a II-a (ex. 2). Iar finalul întregii lucrări, subliniind antipodul începutului, va fi realizat printr-un unison-nota *do,* sunet la care se va ajunge tot prin mers cromatic sau mers treptat, unison în care au reușit cu greu să se re-adune toate forțele epuizate în cele V (VI) părți ale cvartetului, idee ce investește acest sfîrșit cu toate resursele ce fac posibil un nou început.

Cea mai elaborată se dovedește a fi partea IV a Cvartetului. Este vorba aici de o fugă canonică (ex. 3 tema fugii V-na. I) unde dux-ul compus din șase elemente este urmat de un *comes*, alcătuit tot din șase elemente (transpoziție la o cvintă superioară). O contra-expoziție echilibrează forma folosind recurența cu elemente de oglindă, (măs. 13—24). Partea mediană urmează regula elaborării tematice pentru ca indicația Tempo I (măs. 44) să restituie tema (măs. 44—52) și să pregătească printr-un travaliu de dizolvare a discursului muzical finalul din *Tranquillo* și „gestul final" de două acorduri din măs. 58 (manuscris original).

Din referirile de pînă acum la semnificația și construcția părții finale, am reținut ideea de SINTEZĂ. Această sinteză vizează atît suprapunerea elementelor ce leagă părțile I cu II și III cu IV, respectiv, I cu III și II cu IV, cît și închiderea întregii forme, de la acordurile de început (și partea V-a începe cu acorduri) și pînă la nota de ce încheie atît părțile II și IV, cît și partea V-a, deci întregul opus. Partea VI-a, absolut necesară pentru echilibrul lucrării, se întemeiază pe pricipiul libertății improvizatorice din părțile II și IV, de care se leagă organic, și se constituie în două momente de improvizație — măs. 11, respectiv 21 — compozitorul subliniind astfel, încă odată, intenția declarată de unitate în diversitate, de *Sinteză* a *Tezei* și *Antitezei*

Scriitura instrumentală, utilizînd posibilitățile tradiționale ale celor patru instrumente, completează paleta sonoră cu noi efecte. Căutările compozitorului în această direcție au urmărit o permanentă oscilație sunet/zgomot. Edificatoare în acest sens sînt părțile II—IV—(VI). Succesiv sau simultan, sunetele și zgomotele sînt mereu prezente. Gradația efectelor pornește de la deja tradiționalele „Bartók-pizz" și efectele *con legno*, îmbogățind posibilitățile de producție sonoră cu „noutăți" ca : *con sordina battuta+gliss.* (ex. 4), *con la dita battuta, cordar lovit+pizz., con sordina tremolo, vorbital* adus în scenă în partitura părții VI-a în cadrul primei improvizații, *scordatura* și un *citat muzical* improvizat la vioara I-a, în aceeași parte.



Analiza *Cvartetului nr. 1 pentru coarde* de Terényi Ede descoperă un eșafodaj solid, echilibrat, calculat. Construită pe o astfel de bază și propunîndu-și ca sens estetic EXPRESIA unui omenesc investit cu toate posibilitățile trăirilor profunde și intense, lucrarea incită la meditație și cucerește.

Cristina SÂRBU

Joseph Haydn

Născut la Rohrau (orășel austriac, la granița cu Ungaria) în anul 1732, Joseph Haydn a murit la Viena în 1809. A trăit deci 77 de ani.

El a compus 104, după alții 107 simfonii (dintre care una pierdută), 83 (84) de cvartete, 126 de trio-uri, circa 50 de divertismente, aproape 60 de sonate de pian, concerte (3 de orgă, 4 de vioară, 7 de harpă, 3 de corn, de flaut, de oboi, de trompetă), vreo 10 misse, oratorii (între care *Creațiunea* și *Anotimpurile*), circa 450 de cîntece scoțiene, lieduri, opere, variațiuni și multe alte piese, unele pierdute, altele regăsite. Datorită multor contrafaceri (unii compozitori semnau lucrările cu numele său pentru a se bucura de audiență la public și editori), inventarierea opusurilor sale a dat mult de furcă. Dovadă: din 3 încercări de catalogare, două au rămas neterminate.

Considerat părinte al cvartetului și simfoniei clasice, Haydn a determinat prin Mozart și Beethoven, pe care i-a îndrumat în tinerețea lor, evoluția genurilor respective...

Așa am fi început prezentarea lui Haydn dacă ar fi fost doar recapitularea unei pagini din Istoria Muzicii Universale.

Dar, s-au împlinit anul trecut 250 de ani de la nașterea sa și vreo 200 de la cea a simfoniei. Dorim nu să fie o comemorare ci o sărbătorire. De Haydn fiecare știe cîte ceva dar, din păcate, se ascultă foarte puțin.

Fiindcă aniversăm pornirea lui în viață, cercetîndu-i detaliile, vom constata că s-a născut de două ori și a murit de trei ori. Venit pe lume la 1 aprilie, Haydn indică într-o autobiografie : 31 martie. Întrebat de inadvertență, el declară : „M-am născut la 1 aprilie dar fratele meu Michael pretinde că m-am născut pe 31 martie, pentru că nu voia să se spună că am venit pe lume ca o păcăleală de 1 aprilie." (Simțul umorului este bine înrădăcinat în familie).

Vestea decesului său s-a produs (în lipsa agențiilor de știri) în mod fals de două ori : în 1776 și în 1805, cînd — grație celebrității atinse — Cherubini compune o cantată funebră, iar Kreutzer o sonată pe teme de Haydn.

După atîtea repetiții, cea de a treia lovitură e definitivă (1809) în plină glorie europeană pentru Haydn, dar într-o Viență deprimată și înfricoșată de armatele lui Napoleon.

Provenind dintr-o familie zdravănă de țărani germano-austrieci Haydn va păstra o forță de muncă remarcabilă, atît de necesară imensei sale opere. „Tata — scrie el — era de meserie rotar... cînta la harpă fără să cunoască o notă, eu cîntam, la cinci ani, corect toate piesele lui simple : asta l-a încîntat să mă încredințeze unei rude apropiate, învățător la Hainburg, pentru a deprinde noțiunile rudimentare și tot ce se cere unui copil să știe".

La 7 ani, remarcat pentru glasul său, va fi luat de maestrul de capelă von Reutter și dus la vestita catedrală Sf. Ștefan din Viena, unde începe să învețe, sistematic, canto, harpă și vioară, pînă cînd, mai tîrziu va ajunge să descopere principiile muzicii și compoziției cu vestitul Porpora. (Episodul nu e lipsit de greutățile inerente începuturilor. Lecțiile se dau în cadrul unui troc de servicii : Haydn îndeplinește rolul unui slujnicar, amenajat cu ghionturile și invectivele stăpînului). Dar, în cea mai critică fază, nu a lipsit apariția omului bun, în persoana unui tenor, Spangler, care-l va adăposti în modesta sa locuință. În această fază, din mici și întîmplătoare venituri, autodidactul Haydn își procură tratatele lui Fux, Mattheson și sonatele lui Philippe Emanuel Bach.

Cu vremea începe să fie solicitat și invitat să facă muzică la curțile unor potentați, ajungînd, în sfîrșit, la castelul Esterházi (1761) cu dubla reședință (vara la Eisenstadt și iarna la Viena), moment decisiv, căci cea mai mare parte a vieții, creației și relațiilor se leagă de mecenații acestei familii, dintre care merită a fi numit Nicolas (căruia i se spunea „Magnificul"), el însuși pasionat executant la un fel de viola da gamba (bariton) pentru care Haydn avea să compună o sumedenie de piese.

Ambițios să reproducă, ba chiar să depășească Versailles-ul, Nicolas Esterházi reușește pe plan muzical.

Lăsînd la o parte construcțiile, templele în stil antic, statuile, ornamentele și parcurile, trebuie semnalată aici înjghebarea unui ansamblu orchestral de calitate plus cîntăreții, o clădire de operă și un teatru de marionete.

Muzica se consuma din plin. Era o necesitate. Trebuie să reconstituim poziția și rolul unui compozitor de curte. Brutarul : pîinea, cizmarul : încălțămintea, dulgherul : obiectele de lemn, compozitorul : muzica pentru seara respectivă, pentru nevoia de frumos și încîntare, *îndeplinind deci o necesitate.* Nu-ți poți permite să eludezi prezentul. Nu poți scrie pasaje inexecutabile pentru muzicanți sau neinteligibile pentru auditor și, totodată, răspunzi personal de execuție. Cei mai înzestrați, cei mari au reușit să scrie și pentru prezenți și pentru viitorime. (Avea dreptate Călinescu cînd spunea că „Cine scrie pentru cei mulți, scrie pentru multă vreme". Și nu e o laudă spre vulgarizarea artei). Haydn e unul din aceștia. Dar să nu anticipăm.

Deocamdată, e plasat în statele de cheltuieli ale curții Esterházy între husari și cîinii de vînătoare. Din fericire, Nicolas iubește și cîinii și muzica.

Regimul de viață este foarte riguros și Haydn, mai cu seamă prin *Simfonia despărțirii*, se luptă și reușește să-l mai îndulcească. Lucrează enorm, cu o disciplină care nu-l părăsește pînă către sfîrșitul vieții, fără vreo satisfacție în căsnicie și cu o idilă ce se va înfiripa fără să se materializeze așa cum

spera. Nimic deci pentru romancieri sau pentru regizori de filme.

Dar renumele său depășește domeniile Esterházy și hotarele Germaniei și Austriei. Invitat, repetat, în Anglia, sărbătorit și cinstit, conduce și compune o serie de lucrări, solicitate la cel mai înalt nivel, între care se numără ultimele 12 simfonii intitulate și „londoneze", marcîndu-se astfel etapa cea mai valoroasă și mai strălucită a simfonismului haydnian.

În Anglia, Haydn cunoaște o recunoaștere a meritelor sale care nu i se acordase în țară, conform dictonului „nu-i nimeni profet în țara lui". În plus, contactul cu muzica lui Händel, care-i dă de gîndit și cu orchestra amplă, cum nu avusese sub mînă niciodată, declanșează în el elanuri noi de creație care lasă în partiturile acestei epoci semnele vizibile ale unei incontestabile evoluții.

Regele George al III-lea îl invită să rămînă, oferindu-i o întreagă aripă în castelul Windsor. Dar Haydn, care știe cît de adînc sînt împlîntate rădăcinile sufletului în pămîntul Austriei, refuză oferta, fără șovăire, revenind (în 1795) la Esterházy, unde stăpînește acum Nicolas II, care nu mai este de calitatea primului.

Gloria nu-l urmărește imediat în patrie. De abia în jurul lui 1800, cu cele două mari oratorii : *Creațiunea* și *Anotimpurile*, Haydn va cunoaște și acasă binemeritata consacrare. (Merită aici relatarea unui detaliu : într-o audiție particulară a *Anotimpurilor*, partea sopranului a fost executată chiar de împărăteasa Maria-Tereza. Haydn nu se lasă copleșit și flatat de această cinste și remarcă într-o scrisoare că ar avea o „voce plăcută dar nu destul de puternică").

Ultima parte a vieții îi conferă o aureolă peste alta, curțile seniorale și regale și-l dispută, lansîndu-i cele mai îmbietoare invitații. Suedia, Spania, Olanda, Franța îl cinstesc și îi conferă titluri, în Rusia (la Petersburg) se bate o monedă comemorativă și, bineînțeles — la urmă Viena îl sărbătorește acordîndu-i onorurile și inutilul titlu de „cetățean de onoare", cînd el devenise cetățeanul de onoare al Europei.

Ultimul an, 1809, îl găsește pe Haydn la capătul puterilor, după o muncă titanică de creator. Este, totodată, anul în care Bonaparte, în plină forță, pătrunde în Viena, pe care Haydn refuză să o părăsească. Militarul este dublat de un om de cultură. El pune o gardă de onoare la casa lui Haydn, ceea ce nu împiedică pătrunderea Morții, care-și îndeplinește rostul la 31 mai (tot la capăt de lună, cum venise pe lume).

Biografia sa, fără prea multe peripeții, este o uriașă desfășurare de muncă și continuă ascensiune, Haydn avînd marea șansă de a trăi și compune într-o epocă și ambianță în care muzica era o necesitate pentru mulți, de la rotar pînă la împărat (inclusiv), care nu se mulțumeau să o asculte ci o și cultivau.

Influența sa a fost hotărîtoare în direcția și stilul clasicismului vienez.

În ceea ce privește stilul muzicii sale, Haydn marchează piatra de hotar dintre preclasicism și clasicism. El face puntea de trecere de la Bach la Mozart, de la contrapunct la armonie.

Dicționarele și manualele de Istoria Muzicii îi acordă epitetul de părinte al cvartetului și simfoniei. Dar ele se mai scriseseră, atît în Germania cît și în afară. Dar genului acesta îi lipsea geniul care să-i confere osatura, organizarea (și vom vedea că ea merge pînă la amănunt). Acesta fu Haydn. Așa se explică paternitatea.

Cercetători hiper-exigenți merg pînă la a distinge 5 etape în evoluția stilului său. Nu discutăm dacă nu cumva e exagerat. Cert este însă că după ce se desprinde de cordonul ombilical, care-l mai leagă de baroc (un termen cu care nu sînt de acord în muzică, dar îl folosesc pentru că este mai familiar), după asimilarea unei influențe italiene, Haydn găsește tonul propriu germano-austriac, care se va consolida în triada școlii vieneze (Haydn, Mozart, Beethoven).

Ca formă, autodidactul Haydn, care învață și se șlefuiește pînă la 40 de ani, este cel care statuează și consacră arhitectura simfoniei clasice : allegro-lent-allegro, intercalînd menuetul din vechea suită, mișcare prin care se strecoară nu numai legătura cu trecutul dar — prin caracterul său de Ländler — și vigoarea fecundă a folclorului austriac.

Construcția fiecărei mișcări își obține echilibrul prin modul în care leagă și proporționează dezvoltările, reprizele și însăși desfășurarea armoniei (așa cum avea să teoretizeze și Schönberg prin 1950 în „armonia născătoare de forme").

Cu ultimele 12 simfonii „londoneze", etapa optimă este vizibilă. Lucrările acestea se plasează cu cinste pe lîngă cele 3 finale ale lui Mozart, prevestindu-l din cînd în cînd pe Beethoven.

Asistăm aici la o lărgire a dimensiunilor și a formei, cu alte modulații, cu o anumită gravitate a expresiei și cu o dezlănțuire orchestrală venită din contactul cu orchestre de amploare din Anglia (40 de instrumentiști constituiau un adevărat gigant în acea epocă).

Făcînd o paralelă între cvartetul și simfonia lui Haydn unii autori sensibili remarcă faptul că el nu a transpus simplu cvartetul în orchestră, ci, în simfonie, îl *teatralizează* conferindu-i o desfășurare dionysiacă : alternanța între diferitele grupuri sonore (deci în colorit), opoziție între *soli* și *tutti*, de asemenea și în nuanțe (între încet și forte). Sobrietatea discretă a cvartetului se supune, se pliază cerințelor spectacolului. Filosoful — spune Pierre Barbaud — devine orator.

„Haydn — remarcă același muzicolog — a fost, poate, primul care a simțit nevoia de a infuza noului stil logica internă care domnea în fugă".

Cum va proceda pentru a organiza discursul muzical ?

Haydn recurge conștient sau nu la mutația celulei melodice și a celei ritmice. Reluînd la diferite intervale (și de timp și de înălțime) o celulă enunțată, el asigură coeziunea exprimării și mutația devine astfel un mijloc de dezvoltare, grație persistenței ei în ureche, un element ordonator.

*
* *

Părăsind (fără a epuiza subiectul) latura tehnică a muzicii lui Haydn, ne întrebăm, în final, ca simpli melomani, care sînt în fond calităţile acestei muzici ? Şi, în al doilea rînd, oare mai oferă ea astăzi satisfacţii estetice ?

La prima întrebare, aş enumera : claritatea şi robusteţea, optimismul şi dragostea de viaţă, echilibrul şi uşurinţa de exprimare. Nu este vorba de o jovialitate superficială şi gratuită. E simplu şi clar, dar nu e banal (să ne amintim uriaşul rol jucat în istoria muzicii).

Filosofia lui : o împăcare optimistă cu viaţa, fără furtuni, fără tenebre, fără îndoieli şi temeri. Dacă le-a avut, nu le-a încredinţat hîrtiei cu portative, considerînd că misiunea muzicii nu este aceea de a răsuci cuţitul în rănile omeneşti ci de a le alina şi închide, aducînd speranţa şi lumina încrederii de care, întotdeauna, omenirea a avut atîta nevoie.

Dar să-l lăsăm chiar pe el să o spună : „Adesea, cînd luptam cu piedicile ce-mi îngreunau lucrul, cînd puterile mele fizice şi spirituale slăbeau, făcîndu-mă să văd cît e de greu, un gînd tainic îmi şoptea : nu sînt decît puţini oameni mulţumiţi şi fericiţi pe acest pămînt, pretutindeni predomină suferinţele şi grijile. Poate că, într-o bună zi, truda ta va deveni un izvor din care cei istoviţi sau cei împovăraţi de griji vor putea să soarbă cîteva clipe de destindere şi înviorare. Ce motiv puternic de a merge înainte !"

La cea de a doua întrebare : mai oferă azi muzica sa satisfacţii ?, răspundem cu fermitate şi convingere : da, ba chiar mai mult decît pe vremea sa. Cînd spun asta nu mă gîndesc numai la superioarele, impecabilele interpretări de azi, ci, mai ales, la contrastul puternic şi binefăcător pe care fluiditatea liniştitoare, echilibrul şi optimismul operei sale îl aduce în vacarmul, încordarea, trepidaţia bulversantă a veacului nostru.

Dimensiunile relativ scurte ale lucrărilor lui Haydn convin de minune în criza de timp a omului contemporan la toate meridianele. Sînt convins că abia în secolul nostru Haydn poate fi înţeles în toată măreţia, omenia şi farmecul operei sale...

...Imaginea care mi se înfiripă în faţă este aceea a lui „papa Haydn", care, cu prilejul aniversării, îşi azvîrle zîmbind peruca prăfuită de veacuri, lăsîndu-ne uluiţi de tinereţea ascunsă sub ea. Muzica lui vine spre noi zveltă, dinamică şi reconfortantă.

Oameni buni, să-i ieşim recunoscători întru întîmpinare !

Alexandru PAŞCANU

Inițiative ale profesorilor de muzică și desen

Una dintre cele mai agreate și plăcute activități de un larg interes pentru cadrele noastre didactice din învățămîntul general și de specialitate, inițiate de Societatea Profesorilor de Muzică și Desen din R. S. România au fost, fără îndoială, Cursurile de Vară, Lectoratele și Taberele de Creație organizate cu regularitate începînd din anul 1970. Localități renumite, recunoscute ca centre cultural-artistice, precum Făgăraș, Negrești-Oaș, Satu-Mare, Rîmnicu Vilcea, Cluj-Napoca, Deva, Alba Iulia, Rucăr, Suceava, Rișnov, au fost pe rînd gazda primitoare pentru profesorii de muzică veniți din diferite colțuri ale țării, la cursuri, cărora li se alăturau, de fiecare dată, profesorii de desen, membri ai Cenaclului de Arte Frumoase „Ion Andreescu" din București.

Timp de aproape un deceniu a durat o colaborare fructuoasă între Institutul de Perfecționare a Cadrelor Didactice, prin reprezentantul lui, regretatul Vasile D. Nicolescu și Societatea Profesorilor de Muzică și Desen, prin secretarul ei prof. Anton Scornea. La aceste cursuri au fost invitați să țină prelegeri profesori universitari, din cadrul celor două conservatoare din București și Cluj-Napoca, compozitori, muzicologi, critici de artă, cercetători și folcloriști, metodiști, profesori cu frumoase realizări didactice, printre care amintim pe D.D. Botez, Liviu Comes, Tudor Jarda, Terényi Ede, Liviu Brumaru, Romeo Ghircoiașu, Iosif Csire, Dorin Pop, Vasile D. Nicolescu, D.D. Stancu, Nelu Ionescu, Ion Nicorescu, Ion Delu, Diodor Dobronăuțeanu, Gabriela Stoltz, Georgeta Todea, Valeriu Pop—Băleni, Mircea Gorgos, Nicolae Istrati, Alexandru Rusin, semnatarul acestor rînduri și mulți alții. În fața cursanților și participanților la aceste tabere au fost expuse materiale variate, de un înalt nivel științific și artistic, cu noutăți în materie aduse la zi, organizate : audiții muzicale, cu cele mai recente creații ale compozitorilor noștri și universali, aparținînd celor mai diverse orientări și stiluri, demonstrații practice în vederea modernizării învățămîntului, întîlniri între profesori de muzică, schimburi de experiențe pentru optimizarea instrucției și educației, în final a elevilor din școlile generale și de specialitate.

Ne sînt încă vii în memorie și ne amintim cu plăcere de interesantele expuneri pline de învățăminte și aplicațiile practice convingătoare urmărite cu interes de auditori. *Educația muzicală prin dezvoltarea auzului polifonic la copii* și demonstrațiile practice de transcriere a lucrărilor corale de la patru voci mixte la trei și două voci egale (Liviu Comes), *Probleme actuale ale dirijatului coral* (D.D. Botez și Nicolae Niculescu), *Instrumentația și Orchestrația în cadrul ansamblurilor artistice școlare* (Mircea Gorgos și Nicolae Istrati), *Prezentarea cu exemplificări a instrumentelor din familia viodelor* (Ion Delu), *Noutăți în arta orchestrației* (Iosif Csire), *Din creația mea muzicală dedicată copiilor* (Nelu Ionescu și Ion Nicorescu), *Creația muzicală pentru copii* (Anton Scornea), *Cum să organizăm un ansamblu de fluieraș* (Mihai Cazacu), *Noutăți în arta dirijorală* (Dorin Pop), *Noi principii de orchestrație* (Terényi Ede), *Etape importante în istoria muzicii românești* (Romeo Ghircoiașiu), *Interferențe ale muzicii cu matematica* și *Prezentarea unui nou sistem de notație muzicală* (Alexandru Rusin), *Tendințe și orientări stilistice în muzica românească contemporană* (Silvian Georgescu), *Mari epoci creatoare din muzica universală* (Valeriu Pop-Băleni), *Creația de operă românească contemporană* (Petre Codreanu), *Metodica predării muzicii în clasele I—IV* (Ana Motora-Ionescu), *Tehnica culegerii folclorului muzical* (Vasile D. Nicolescu) și lista ar mai putea continua cu încă multe expuneri cu cele mai variate subiecte și de mare actualitate pentru cei cărora le-au fost încredințate formarea, instruirea, educarea și sensibilizarea tinerelor generații de elevi, în arta sunetelor.

Oricît de interesante ar fi fost aceste conferințe, fără argumente sonore pe viu și demonstrații practice nu ar fi putut convinge pe deplin (banda de magnetofon și discul fiind rar folosite, și numai în mod cu totul excepțional). De aceea fiecare lector a căutat să aducă în sprijinul expunerii sale exemplificări concludente, bogate materiale didactice formate din : planșe, instrumente muzicale, filme documentare (proiectate în săli de cinema), diapozitive și în cele din urmă soliști vocali și instrumentali, formații : corale și instrumentale. Bunăoară pentru susținerea expeunerii privind prelucrarea folclorului local și instruirea unor formații sătești compozitorul D.D. Stancu a adus la Rîmnicu Vîlcea „Taraful din Mavrogheni", județul Teleorman. Îndrumat de acest neobosit muzician cu frumoase rezultate în munca cu colectivele artistice de amatori, formația a prezentat piese instrumentale și vocale, autentic locale, cu specific de zonă, gen și stil. Multă căldură și frumusețe poetică au degajat doinele și baladele populare, cîntate admirabil de cei doi soliști ai tarafului : doctorandul în științe filologice Alexandru Mica și Floarea Calotă. O impresie excelentă a lăsat-o de asemenea Corul „Studio" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București condus de Armand Ghedoianu, care a prezentat în fața profesorilor de muzică, și apoi într-un concert, lucrări reprezentative din muzica românească și universală. La demonstrațiile cu muzica de fanfară prof. Mircea Gorgos a folosit, în sprijinul conferinței sale formații artistice ale unor unități militare din municipiile Cluj-Napoca, Alba Iulia ș.a., iar prof. Nicolae Istrate a fost însoțit încă de la București de Fanfara Liceului „Galvani — Tei", cu care și-a susținut argumentările muzicale, în Tabăra de la

Negreşti — Oaş, dînd ulterior un concert de mare succes în piaţa oraşului.

La acelaşi nivel de ţinută artistică s-a situat şi concertul Cameralei „Melos" a Societăţii, dirijată de Vasile Nicolescu, dat pe scena Casei de cultură a Sindicatelor din Municipiul Rîmnicu Vîlcea, precum şi recitalul ţinut într-una din sălile Liceului Economic din Suceava pentru profesorii de muzică şi desen aflaţi în tabără, de cîţiva dintre proaspeţii laureaţi ai Concursului de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu", dotat cu „Lira de aur" — Suceava 1981. Spaţiul limitat al articolului de faţă nu ne permite să mai menţionăm aportul altor formaţii şi solişti vocali şi instrumentali, care, timp de peste un deceniu au împărtăşit momente de elevate trăiri estetice, în exemplificările conferinţelor, în concertele susţinute în faţa unui public receptiv dar exigent şi pretenţios.

Profesorii de muzică nu au uitat nici un moment misiunea lor de a răspîndi muzica pretutindeni şi în orice ocazii. Astfel a intrat în tradiţie, ca în cadrul corului constituit ad-hoc din membrii participanţi la cursurile de vară, să se pregătească din timp un repertoriu de cîntece, care să fie ulterior prezentat publicului local, în încheierea taberei de creaţie, cursurilor şi lectoratelor, într-un concert festiv. Manifestări artistice asemănătoare au avut loc şi în mari uzine, în faţa muncitorilor, bucurîndu-se întotdeauna de prestigioase succese. Importante merite în această direcţie le-a avut fără îndoială dirijorul Vasile D. Nicolescu, principalul animator, muzician de apreciabilă sensibilitate, prea devreme plecat dintre noi, şi prof Anton Scornea un admirabil şi talentat organizator.

Prin realizarea scopului urmărit Lectoratele, Taberele de creaţie iniţiate în diferite oraşe şi-au dovedit din plin eficienţa. Datorită conţinutului lor, ele au servit şi ajutat temeinic procesul de instrucţie şi educaţie înscriind pagini de referinţă, care fac cinste activităţii Societăţii Profesorilor de Muzică şi Desen din R. S. România.

Silvian GEORGESCU

Iosif Conta—Seara a 3-a a Tetralogiei wagneriene

După *Aurul Rinului* şi *Walkiria*, oferite publicului bucureştean în 1982, ambiţiosul proiect al lui Iosif Conta de a prezenta sub formă concertantă ciclul integral *Inelul Nibelungului* a continuat în „anul internaţional Wagner 1983" — cînd se împlineşte un secol de la stingerea din viaţă a „magului de la Bayreuth" — cu *Siegfried*, intercalat ca un scherzo între tragediile *Walkiria* şi *Amurgul zeilor*. Dar un scherzo *sui-generis*, în care se învecinează fantasticul şi realul, naivitatea şi brutalitatea, poezia naturii şi satira acidă.

La o simplă lectură a partiturii, muzica operei *Siegfried* poate să pară compactă, masivă. Dar Iosif Conta a ştiut să echilibreze în aşa fel sonorităţile amplului ansamblu instrumental al Radioteleviziunii — lărgit cu numeroşi suplimenţi la suflători şi harpe, încît totul a apărut transparent, deşi nu fără impulsivităţile romantice şi accentele dramatice cerute în diferite momente ale acţiunii. Orchestra a sunat admirabil, în special în paginile pur lirice din actul al II-lea (*Murmurul pădurii*) şi din actul al III-lea (duetul Siegfried-Brünnhilde, cu inspiratele teme reluate mai tîrziu de Wagner în delicatul *Siegfried-Idyll*). Dincolo însă de aceste secvenţe întreaga execuţie instrumentală a fost marcată de participarea plină de dăruire a tuturor membrilor orchestrei, într-un pilduitor efort de virtuozitate colectivă.

În rolul titular al operei, a apărut un oaspete din Anglia, Stuart Kale, mai degrabă tenor liric decît *Heldentenor* (tenor eroic) wagnerian, convingător de aceea în *Murmurul pădurii*, dar dominat în duetul cu Brünnhilde de forţa dramatică şi vitalitatea Marianei Stoica, o cîntăreaţă wagneriană *par excellence*. Două creaţii interpretative s-au impus pe prim plan de-a lungul întregii seri : acelea ale basului Pompei Hărăşteanu în Călătorul (Wotan) şi ale tenorului Mihai Zamfir în Mime. De fapt, capacitatea lui Hărăşteanu de a întruchipa rolul Wotan la nivelul unor înalte exigenţe s-a întrevăzut încă din seara precedentă a tetralogiei, *Walkiria*. Ca şi atunci, el a avut noblеţe, autoritate, dar şi viclenie (în dialogul cu Alberich), a ştiut să fie ameninţător, apoi resemnat (în dialogul cu Siegfried). După o scurtă apariţie în rolul Mime din *Aurul Rinului*, Mihai Zamfir şi-a reluat personajul în *Siegfried*, unde este prezent în majoritatea scenelor, realizînd un excelent portret al acestui şiret şi locvace pitic din neamul Nibelungilor, exclusiv prin mijloace vocale.

În roluri de mai redusă intindere, Adina Iuraşcu a reapărut, după *Aurul Rinului*, în sumbra zeiţă Erda, împrumutîndu-i somptuoasa sonoritate a vocii sale de contraltă, Sanda Şandru şi-a pus în valoare glasul cristalin în dialogurile Păsării pădurii cu flautul, Nicolae Sasu a fost un Fafner cu voce „neagră" de bas, iar Bogdan Pancu un viguros şi cinic Alberich. Toate aceste caractere atît de diverse, cu faţete atît de nuanţate, concepute de Wagner într-o strînsă interdependenţă vocal-scenică, au fost dezvăluite de cîntăreţi cu o deplină claritate, doar prin expresia pur muzicală. Interpretarea lor s-a integrat în chip armonios în concepţia deopotrivă monumentală şi plină de poezie, impusă de Iosif Conta întregului ciclu wagnerian.

Aşteptăm acum concluzia grandioasei simfonii dramatice în patru părţi, ultima operă a tetralogiei Nibelungilor, *Amurgul zeilor*.

Consort de Cluj

Alături de numeroasele grupuri camerale specializate în muzică veche, care au fost create în ultimele decenii pe continentul european, există din 1972 unul şi în ţara noastră. Se numeşte *Consort de Cluj* şi a susţinut pînă în prezent peste 120 de concerte în diferite oraşe din Transilvania, a apărut în 1974 în Polonia (la Gdansk şi Cracovia,

în concerte de muzică veche românească), în 1976 în R.F. Germania (la „Bergisch-Schlesische Musiktage"), iar în 1977 la Festivalul de muzică de cameră de la Braşov. La Bucureşti, am avut prilejul să-i ascultăm abia în martie 1983, într-un concert de un remarcabil interes ştiinţific şi artistic, prefaţat de Viorel Cosma.

Alcătuit sub egida Universităţii clujene în special din cadre didactice ale Liceului de muzică din Cluj-Napoca, grupul a apărut în concertul de la Bucureşti într-o formaţie de 7 persoane, din care 2 cîntăreţi (Maria Fancsali — soprană, Dominic Kiss — tenor) şi 5 instrumentişti (Ioan Fancsali — conducătorul grupului —, Victor Dan, Judit Dan, Iosif Katona, Francisc Szöllös), fiecare dintre ei stăpînind mai multe instrumente specifice de epocă, unele de fabricaţie industrială actuală din R.F. Germania, R.D. Germană, Franţa, Belgia, Japonia (mai ales *block flöten* de diferite dimensiuni şi un *galoubet* provensal), altele reconstituite ca unicate pe baza cercetării iconografice a lui Ioan Fancsali (*fidel* sau *fidula*, de fapt vioara Evului Mediu, de format aproape oval şi cu arcuş convex, apoi *psalterium*, un fel de ţiteră cu cutia de rezonanţă trapezoidală şi coarde ciupite), precum şi instrumente moderne (vioară, violă, fagot).

Repertoriul acumulat de grupul *Consort de Cluj* în decursul celor 10 ani de existenţă este considerabil, cuprinzînd peste 200 de lucrări, din care aproape 140 redescoperite de membrii formaţiei şi prezentate în primă audiţie. El include, alături de muzică veche din România (peste 70 de piese), numeroase creaţii medievale, renascentiste şi baroce, de autori englezi, francezi, germani, italieni, spanioli, neerlandezi, polonezi, cehi, interpretate, de regulă, în cadrul unor programe tematice, ca de pildă „Muzică engleză de la curţile lui Henric al VIII-lea şi Iacob I", „Muzică la curtea principilor Transilvaniei la Alba Iulia". „Muzică de Telemann" (la tricentenarul naşterii compozitorului) etc.

La Bucureşti, programul a fost deschis cu muzică din secolul al XV-lea de la Florenţa, din timpul lui Lorenzo de Medici „Mangnificul", perioadă de maximă efervescenţă a literaturii, arhitecturii, artelor plastice şi muzicii. Aici, la curtea toscană, s-au bucurat de ospitalitatea lui Lorenzo numeroşi muzicieni italieni şi străini, printre care neerlandezii Guillaume Dufay (prezent în program cu un motet pe versurile lui Lorenzo, *Nuper rosarum flores*, de o mare bogăţie polifonică) şi Heinrich Isaac (cu piesa instrumentală *Palle, palle* — strigătul de luptă al curţii de Medici — şi cu motetul funeral *Quis dabit capiti meo*, compus la moartea lui Lorenzo, ambele purtînd pecetea specifică a muzicii italiene).

Partea a doua a programului s-a desfăşurat sub titlul *Muzică veche din România*, cuprinzînd lucrări descoperite în diferite manuscrise chiar de membrii formaţiei, care efectuează o asiduă muncă de cercetare în această direcţie. Am putut astfel asculta motete, dansuri şi diferite alte piese instrumentale de autori anonimi din secolul al XVI-lea, provenind din manuscrise (graduale, tabulaturi, codexuri) găsite la Braşov, Tîrgu-Mureş, Bistriţa, dar şi piese din culegerea *Odae cum harmoniis* a umanistului braşovean din aceeaşi epocă Johannes Honterus, un *Ricercare* pentru cvartet de blockflöten din colecţia publicată sub denumirea *Il Transilvano* de italianul Girolamo Diruta în 1609 la Veneţia, un *Motet* de Palestrina scris la Roma în 1584 şi dedicat principelui Bathory al Transilvaniei, două piese ale marelui lautist braşovean Valentin Greff Bakfark — una tipărită la Cracovia în 1565, alta găsită într-un manuscris la Berlin —, toate acestea în diferite alcătuiri instrumentale, cu sau fără soliști vocali, ceea ce — dincolo de atracţia parfumului epocii — o oferă şi pe aceea a varietăţii sonorităţii. Am avut astfel revelaţia unor valori muzicale, a căror redescoperire şi interpretare în concerte publice constituie meritul indiscutabil al entuziastei formaţii camerale din Cluj-Napoca.

Orchestra „Simfonieta"

O orchestră de cameră formată numai din femei, cu opt soliste şi avînd ca dirijor tot o femeie, Maria Nistor —, iată ansamblul care a prezentat la Radioteleviziune, de Ziua internaţională a femeii, 8 martie, un atractiv concert simfonic, în care bărbaţi au fost doar compozitorii — Enescu, Bach, Vivaldi, Haydn şi Mozart.

Înfiinţată din iniţiativa Mariei Nistor cu mai mulţi ani în urmă, orchestra de cameră „Simfonieta" reuneşte instrumentiste de la diferite ansambluri orchestrale şi instituţii de învăţămînt bucureştene, care au realizat în acest răstimp numeroase concerte şi un excelent disc Vivaldi. Cu singura excepţie a piesei introductive — *Preludiul la unison* din *Suita nr. 1 în Do major* de Enescu —, toate lucrările serii au avut un caracter concertant, prilej de afirmare pentru talente solistice, începînd cu *Concertul branderburgic nr. 4 în Sol major* de Bach, unde pe lîngă ansamblu apare un grup „concertino" format din vioară şi două flaute. Preluînd partea viorii, Victoria Başta — concertmaestra orchestrei — a rezolvat cu o remarcabilă precizie şi claritate dificultăţile considerabile care dau lucrării aproape caracterul unui concert de vioară. Alături de ea, flautistele Georgeta Papuc şi Sevastiţa Lipoczi s-au impus printr-o sonoritate catifelată, dar penetrantă, cu frazare elegantă, pe fundalul unei pulsaţii ritmice exacte imprimate de Maria Nistor de la pupitrul dirijoral.

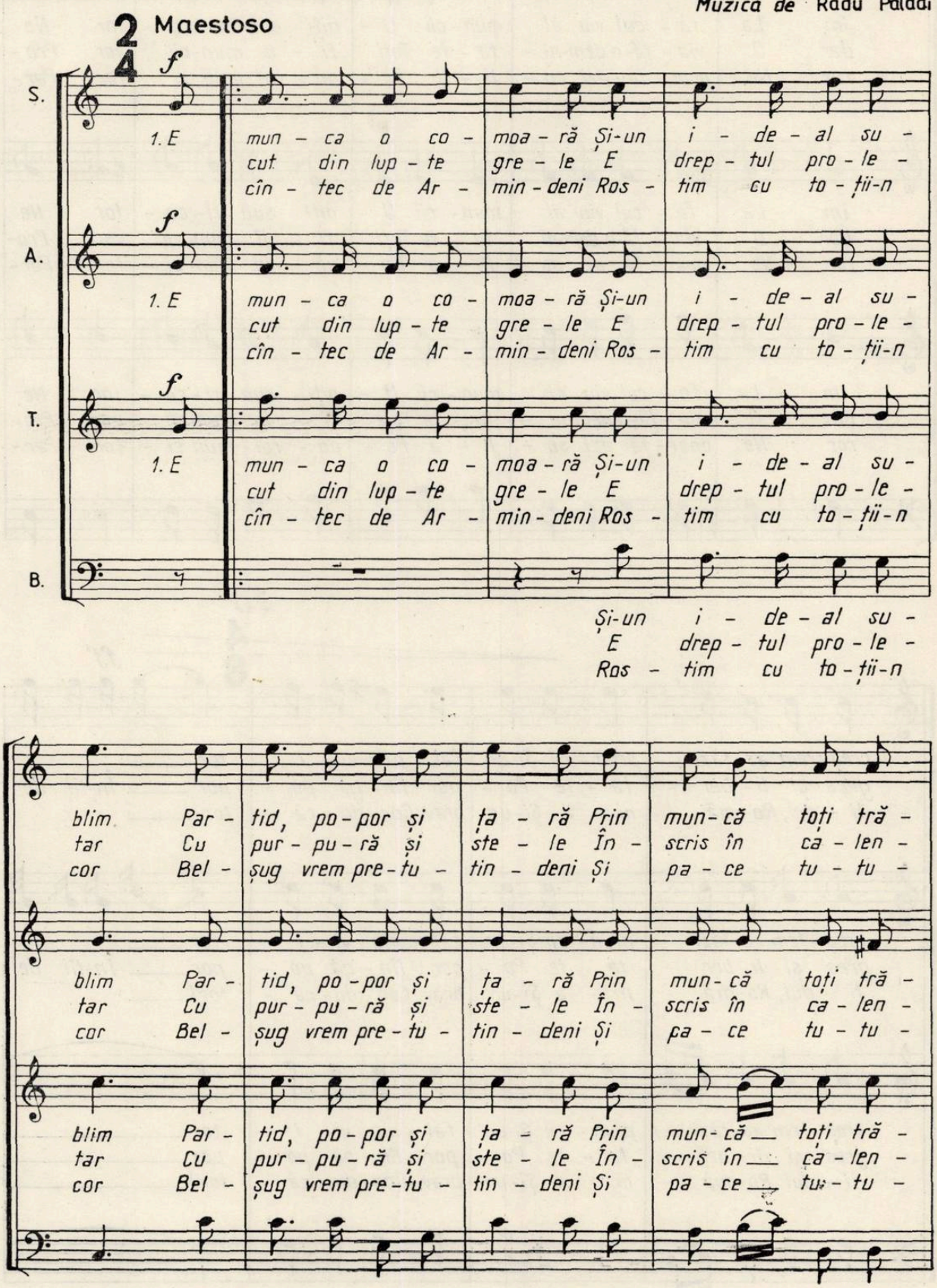
Tot sub semnul impulsurilor ritmice precise s-a desfăşurat şi *Concerto grosso pentru patru viori şi orchestră în si minor* de Vivaldi, cea de-a 10-a lucrare a ciclului de 12 concerte *L'estro armonico*. Intervenţiile celor patru soliste — Lidia Grigore, Roxana Dură, Claudia Ţicu şi Dana Moraru au apărut aici ca nervurile unei construcţii riguroase, dar totodată plină de viaţă şi de sinceritate expresivă.

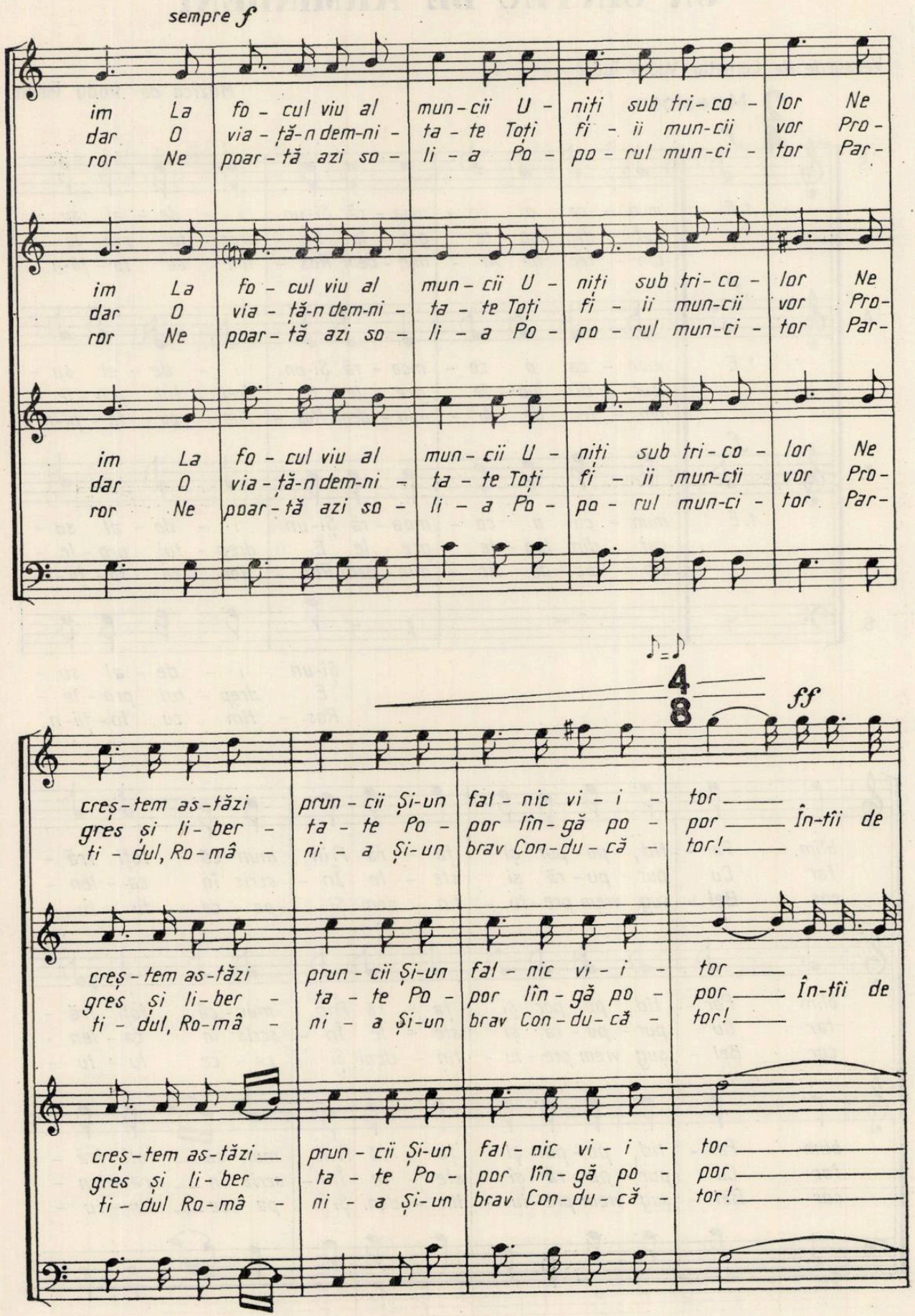
Cea mai strălucită realizare solistică a serii a fost fără îndoială aceea a Alexandrei Guţu în *Concertul nr. 1 pentru violoncel şi orchsetră în Do*

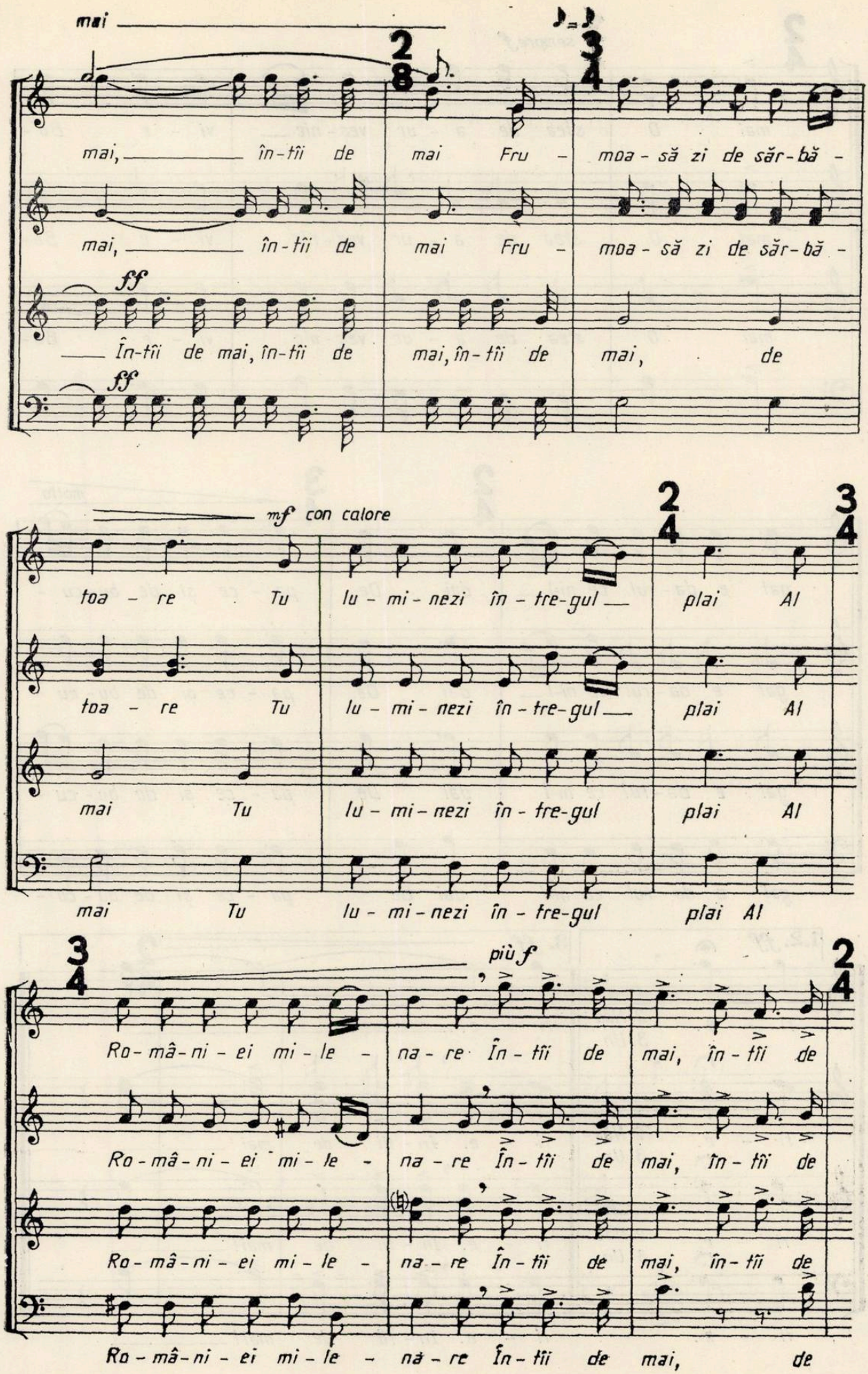
UN CÎNTEC DE ARMINDENI

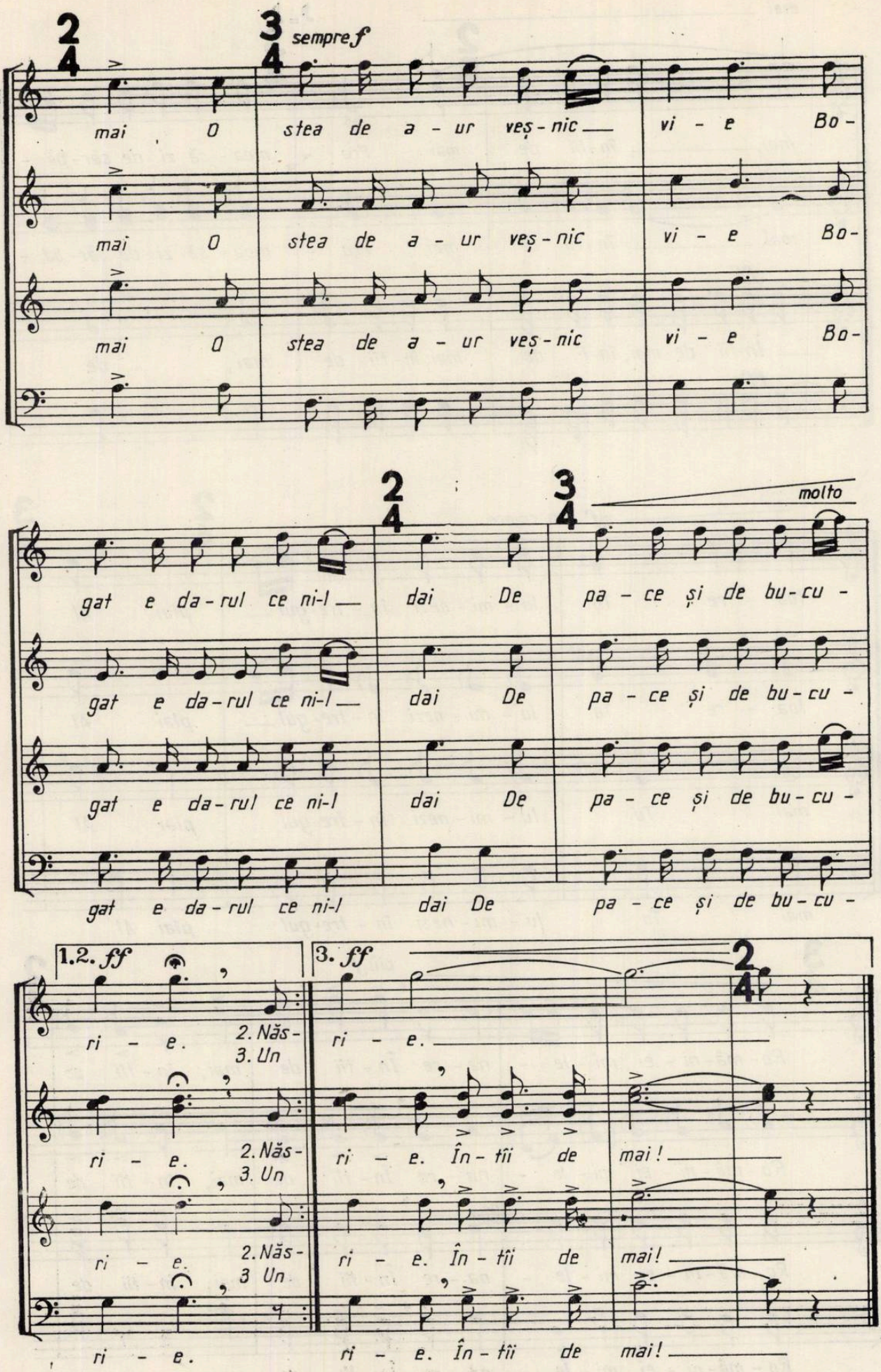
Versurile de Corneliu Vadim Tudor

Muzica de Radu Paladi




sempre f
im La fo - cul viu al mun - cii U - niți sub tri - co - lor Ne
dar O via - ță-n dem-ni - ta - te Toți fi - ii mun-cii vor Pro -
ror Ne poar - tă azi so - li - a Po - po - rul mun-ci - tor Par -
im La fo - cul viu al mun - cii U - niți sub tri - co - lor Ne
dar O via - ță-n dem-ni - ta - te Toți fi - ii mun-cii vor Pro -
ror Ne poar - tă azi so - li - a Po - po - rul mun-ci - tor Par -
im La fo - cul viu al mun - cii U - niți sub tri - co - lor Ne
dar O via - ță-n dem-ni - ta - te Toți fi - ii mun-cii vor Pro -
ror Ne poar - tă azi so - li - a Po - po - rul mun-ci - tor Par -
♪ = ♪
4
8
ff
creș - tem as - tăzi prun - cii Și-un fal - nic vi - i - tor
greș și li - ber - ta - te Po - por lîn - gă po - por În-tîi de
ti - dul, Ro - mâ - ni - a Și-un brav Con - du - că - tor!
creș - tem as - tăzi prun - cii Și-un fal - nic vi - i - tor
greș și li - ber - ta - te Po - por lîn - gă po - por În-tîi de
ti - dul, Ro - mâ - ni - a Și-un brav Con - du - că - tor!
creș - tem as - tăzi prun - cii Și-un fal - nic vi - i - tor
greș și li - ber - ta - te Po - por lîn - gă po - por
ti - dul Ro - mâ - ni - a Și-un brav Con - du - că - tor!


mai
mai, în-tîi de mai Fru - moa - să zi de săr-bă -
mai, în-tîi de mai Fru - moa - să zi de săr-bă -
ff
În-tîi de mai, în-tîi de mai, în-tîi de mai, de
ff
mf con calore
toa - re Tu lu - mi - nezi în - tre-gul plai Al
toa - re Tu lu - mi - nezi în - tre-gul plai Al
mai Tu lu - mi - nezi în - tre-gul plai Al
mai Tu lu - mi - nezi în - tre-gul plai Al
più f
Ro - mâ - ni - ei mi - le - na - re În - tîi de mai, în - tîi de
Ro - mâ - ni - ei mi - le - na - re În - tîi de mai, în - tîi de
Ro - mâ - ni - ei mi - le - na - re În - tîi de mai, în - tîi de
Ro - mâ - ni - ei mi - le - nă - re În - tîi de mai, de


sempre f
mai O stea de a - ur veș - nic vi - e Bo -
molto
gat e da - rul ce ni - l dai De pa - ce și de bu - cu -
1.2. ff
3. ff
ri - e. 2. Năs - 3. Un
ri - e. În - tîi de mai!

major de Haydn, concert mai „violoncelistic" decît cel — celebru — în Re major, deoarece valorifică registrele cele mai sonore ale instrumentului. Practicînd un cînt suplu, degajat, în cadrul unei stricte respectări a tempilor, Alexandra Guțu ne-a oferit o excelentă versiune a lucrării haydniene, plină de relief, elegantă, clară, iar în Allegro-ul final dominată de o virtuozitate impecabilă.

Ultima lucrare a serii a fost o încîntătoare și extrem de rar cîntată pagină mozartiană, *Serenada nr. 6 în Re major KV 239*, cunoscută și sub titlul *Serenata notturna*, o compoziție de tinerețe, scrisă la 20 de ani, și în care formației orchestrale i se opune un cvartet „concertino" alcătuit din două viori, violă și violoncel. Delicata poezie nocturnă care caracterizează Serenada a fost pusă în valoare cu o mare puritate a liniilor melodice, iar la grupul concertant cu o agreabilă comunicativitate.

Folosind o gestică energică, precisă, Maria Nistor și-a confirmat și de această dată vocația dirijorală, într-un concert interesant atît ca valoare a repertoriului, cît și ca realizare interpretativă.

Edgar ELIAN

Lola Bobescu—Mihai Brediceanu

În derularea firească a simfonicelor stagiunii Filarmonicii „George Enescu" intervin din cînd în cînd momente de excepție (ar fi interesant chiar de făcut o statistică a regularității, a frecvenței apariților așa-numitelor „seri de excepție", cu condiția, bineînțeles, de a stabili o convingătoare listă de criterii după care poate fi considerată o manifestare muzicală ca fiind „de excepție") ; într-un fel, ele sînt anunțate încă de la lectura programului serii și a interpreților astfel încît publicul spectator, venind la un concert despre care știe că va fi susținut de nume sonore ale artei interpretative sau că va cuprinde lucrări pretențioase ale literaturii muzicale este într-un fel pregătit moral să aștepte — și să ceară oarecum — interpretări deosebite. Trebuie spus însă că această realitate cu profil sociologic a vieții de concert a oricărei metropole muzicale are și aspecte nedorite ; cu alte cuvinte, se întîmplă uneori ca ceea ce se promitea încă din plecare să fie prea puțin pentru așteptările spectatorilor, ca numele sonore anunțate să treacă printr-o pasageră eclipsă de inspirație interpretativă, etc. Sînt realități ale vieții de concert iar punctarea lor cu discernămînt și explicarea amănunțită a cauzelor — acolo unde este cazul, bineînțeles — sînt în atribuțiile cronicarului muzical, investit, dincolo de subiectivitatea inerentă oricărui ascultător, cu acel „ochi rece" dator să surprindă, să înțeleagă, să explice, într-un cuvînt, să propulseze.

Concertul despre care scriem a avut pe deplin caracterul unei manifestări muzicale deosebite, atît prin repertoriul pregătit cît și prin prezențele interpretative de prim rang. Prima piesă din program, *Poemul „Ulysse"* de Liviu Glodeanu s-a bucurat de interpretarea deosebită a sopranei Virginia Manu, rezolvînd cu acurateță și meșteșug interesantele momente ale partiturii regretatului compozitor. Atributele muzicii acestuia au fost în repetate rînduri delimitate de către teoreticieni — suprafețe sonore uniform structurate și o deosebită plăcere, în același timp, a folosirii microcontrastelor, înclinarea spre dăltuirea în trăsături largi și grija simultană acordată detaliului ; acestea ar fi cele mai des repetate afirmații privind arta componistică a lui Liviu Glodeanu. Aceleași atribute caracterizează și partitura ascultată în concert, atribute meritoriu subliniate de interpretare.

Violonista Lola Bobescu este un oaspete frecvent al scenelor românești. Frecventele sale vizite au fost de fiecare dată însoțite de ecouri favorabile în presă, critica muzicală analizînd cu minuție detaliile interpretărilor sale înțelese atît izolat (în măsura în care poate fi judecată izolat o interpretare) cît și în funcție de repertoriul ales. Și de data aceasta, în întîlnirea cu capodopera brahmsiană, am regăsit aceleași calități ale Lolei Bobescu — sclipirea instrumentistică, seriozitatea și naturalețea cu care se apropie de partitură, de firescul frazei muzicale.

Ultima lucrare a serii a fost monumentala *Simfonie a III-a* de Camille Saint-Saëns. Interpretarea oferită de dirijorul Mihai Brediceanu s-a apropiat în toate privințele de caracterul grandios, de catedrală al simfoniei clasicului compozitor francez. O lucrare de asemenea proporții se poate susține în interpretare numai atunci cînd interpretarea re-construiește lucrarea ; cu alte cuvinte, ar fi un non-sens să se vorbească despre o execuție cît de cît plauzibilă atîta vreme cît interpretarea nu vede în mare, progresează din aproape în aproape, strîns lipită de detaliile, de dificultățile partiturii. Versiunea semnată de Mihai Brediceanu a avut amploare, rotunjime — ca să folosim un termen mai sugestiv — atribute pe care *Simfonia* le presupune și de care o interpretare cel puțin corectă nu se poate lipsi. Dincolo de corectitudine, coerența, plauzibilitatea versiunii sonore oferite au adus exact acele valențe în plus care fac ca un concert să se distingă de alt concert, fenomen despre care scriam în primele rînduri ale acestei cronici.

Viorel CREȚU

Diodor Nicoară

Urmărim, din cînd în cînd, realizările aparținînd acestui muzician timișorean, pe care-l putem aprecia indiscutabil ca posedînd flacăra vie a talentului autentic. Dirijorul Diodor Nicoară este un maestru de cor deosebit înzestrat, capabil să educe ansamblul pe linia impresionantelor vibrații, atît de natură patriotică, în repertoriul românesc, cît și universală, pornind de la vechile madrigale și ajungînd pînă la partituri ale căror pagini nu au încă uscată cerneala pe ele. Putem deci aprecia că valorosul dirijor aparține mănunchiului nostru puternic de dirijori reprezentativi, chemați să impună valoarea artei noastre moderne, în țară, în fruntea diferitelor colective artistice, sau peste hotare, în confruntările cu alte ansambluri de gen.

Ateneul Român a găzduit, la sfîrșitul lunii martie, un concert dirijat de acest înzestrat maestru, aflat la pupitrul Coralei Filarmonicii „George Enescu". Programul dificil al concertului, alcătuit cu interes și rigoare, a reunit, în partea întîi, madrigale și cîntece aparținînd lui Hassler, Victoria, Donati, Palestrina, Rameau, Scarlatti, Moteverdi și Des Prés. Sesizînd o urmărire îndeaproape, în acest gen, a realizărilor „Madrigal"-ului, am fost impresionat de măiestria cu care dirijorul a etalat cultul său față de producția muzicală renascentistă, pe care înțelege să o servească cu aparatul vocal vibrînd ca evantaie de voci, cu intonații expresive, printr-o cantabilitate plină de eleganță, dar nelipsită de o veritabilă vină dramatică. Precipitat, tensionat, tinerește, Diodor Nicoară știe să susțină respirația polifonică a acestor partituri, punînd în evidență căldura care ne apare uneori fărîmițată, alteori amplă, monumentală. Pe linia bunei tradiții, rubato-ul său capricios cochetează cu o anumită modernitate de spirit, subliniind interpretarea voit contrastantă, colorată. Cu gestica sa naturală, firească, dirijorul „așează" vocile, urmărind atent toți parametrii muzicali și artistici asigurînd coriștilor precizie în atac și susținere, fermitate și siguranță.

Planurile crescînd și descrescînd sinusoidal, ale acestei muzici, au evidențiat „luminările" episodice și chiar strălucirile finale ale partiturilor, în centrul desfășurărilor stînd vocea, vocalitatea cu toate problemele incluse. Aș dori să subliniez că seara de concert de la Ateneu s-a constituit într-o demonstrație, datorită maestrului lor coriștii dovedind că se află în posesia unei frumoase elasticități, pe care și-au însușit-o într-un număr restrîns de repetiții, parcă promițînd realizări viitoare deosebite, neașteptate. Este interesant apoi că în această primă parte a concertului s-a evidențiat o largă gamă de sentimente, grație varietății repertoriului, dar și măiestriei cu care a fost pus acesta în pagină interpretativă. Adîncimea reflexiei din *Imnul nopții* de Rameau, ocrotind destăinuirea *„orice suspin s-a stins / pacea sfîntă s-arată"* de exemplu, a fost condusă, prin ultimele adevărate concerte corale, aparținînd lui Monteverdi și Des Prés, pe culmi ale jubilației dinamice, trepidante,

Partea a doua a concertului a adunat cîteva lucrări românești, aparținînd autorilor pe care bănuim că dirijorul îi prețuiește sincer, necondiționat. Am regăsit, în partitura *Floare albastră* de Vasile Spătărelu, eleganța madrigalului renascentist, în care lirismul eminescian era învăluit în haine melodice cuceritoare. Rostite aspru, sau înmănușate în armonii născute din ele însele, *Arhaisme* de Sigismund Toduță, amintind concertele corale ale lui Monteverdi, ne-au demonstrat reala aptitudine a dirijorului de a pune în valoare partituri structurate complex cadențînd cald prin fire toarse cu migală, prețioase. *Balada lui Iancu* de Doru Popovici a sunat ca o povestire evocatoare, mioritică și oedipiană, alăturînd măiestrit discreția faptului de seară măreției nemuritului împărat al munților. Alături de acesta, săgețile dramatice din *Pan* de Tudor Jarda desigur că au înfiorat, deschizînd larg porțile audiției, prin onomatopeie, recitative rubate, șoapte, rostiri silabice, totul fiind pus sub semnul artisticului autentic. Declarația esențial poetică *La steaua* de Laurențiu Profeta ne-a dat cu adevărat sentimentul icoanei eminesciene, armonia valoroasei partituri avînd un ritm interior al comunicării vrăjite, pline de farmec.

În încheiere, *Suita corală* de Sabin Pautza, de fapt un triptic coral pornind de la un cîntec cu flori dalbe și ajungînd, în final, la un alt cîntec de colindători, a impresionat prin forța rostirii folclorice, izvorîte din esențe „foarte puțin transformate", după cum îi place valorosului compozitor ieșean să sublinieze, comentînd practica sa componistică mai veche sau nouă. Dintre colaboratorii dirijorului, alături de excelenta soprană Mîndra Cernescu și cuceritoarea mezzosoprană Gabriela Drăgușin, am ascultat, pentru prima dată un bas de excepție, înzestrat cu calități vocale și artistice impresionante : S. Țapuchievici. Gîndindu-ne doar la Monologul lui Iancu din *Balada* de Doru Popovici, transcriem cu emoție înfiorată pătrunzătoarea impresie pe care ne-a produs-o, așteptîndu-l cu mult interes în aparițiile viitoare, fie în repertoriul solistic coral, fie în cel de operă, în ultimul caz fiind informați că are, deasemenea realizări remarcabile.

Țin să menționez, în concluzia prezentării de față, că sărbătoarea concertistă de la Ateneu, semnată de Diodor Nicoară, a fost într-adevăr de excepție, aplauzele frenetice din final, aparținînd publicului și coriștilor, constituind poate cea mai convingătoare demonstrație în privința marelui talent și a capacităților dirijorului.

Anton DOGARU

Cristian Brâncuși la R.T.V.

Așa cum ne-a apărut ca oaspete al Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii în concertul de joi, 24 martie, dirijorul Cristian Brâncuși își profilează cu perseverență personalitatea muzicală.

În programul concertului amintit, Cristian Brâncuși s-a prezentat în dubla ipostază de compozitor și interpret, interpretînd în primă audiție lucrarea sa *Armonii lirice*. Compusă în anul 1982 și inclusă într-un ciclu mai amplu — *Columna* — la care autorul lucrează în continuare, partitura dovedește știința construcției muzicale, de la articularea elementelor constitutive ale discursului muzical și pînă la tratarea bine dozată a compartimentelor orchestrale.

Piesa folosește un grup de soliști instrumentiști (vioară, flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă și trombon) integrat ansamblului divizat în trei categorii (corzi, suflători, percuție). Tot ce ține de aspectul solistic reprezintă o variațiune continuă a primelor opt măsuri expuse de trompetă, liniile melodice întrepătrunzîndu-se în manieră polifonică. Orchestra propriu-zisă formează două structuri (aflate în opoziție de timbre, de registre, de moduri de atac), pe care le expune fie simultan fie decalat. Ideea centrală a acestor structuri o reprezintă aglomerarea treptată a evenimentelor sonore. De remarcat și rolul — cumva aparte — al percuției (celesta, glockenspiel,

canpane, gong, tom-tom) ce „jalonează" lucrarea prin efecte de culoare. Ca și în celelalte două planuri, aspectul variațional este aici urmărit cu insistență.

Prin problematica pe care compozitorul și-a pus-o și prin soluțiile pe care le-a adoptat, partitura *Armonii lirice* constituie un opus meritoriu al creației lui Cristian Brâncuși. Cît privește interpretarea sa, pentru o primă prezentare s-a dovedit lăudabilă. În vederea unei înregistrări speciale execuția ar mai trebui finisată, pentru a se obține o claritate și un echilibru sporite (mă refer în primul rînd la partida solistică a suflătorilor de lemn a cărei participare a rămas deocamdată asimilată masei orchestrale).

Periplul muzical desfășurat sub bagheta lui Cristian Brâncuși a poposit apoi în fața porților impunătoare ale barocului. Anume, la reprezentativele — pentru acea epocă — concerte de orgă, devenite astăzi — prin raritatea execuției — adevărate evenimente muzicale ale sălilor noastre de concert. Sub această lumină, *Concertul penru orgă și orchestră op. 4 nr. 1* de Händel, solist Leopold Digrris, din U.R.S.S., ne-a apărut oportun. Fiind compus între 1735—1737 (în perioada londoneză) și publicat în 1738 de editorul Walsh, el se apropie ca stil mai mult de lucrările italiene de acest gen (punînd accentul pe aspectul omofonic, armonic) decît cele germane promovate de Bach (de mai pronunțat caracter polifonic).

Partea I, *Largo e staccato* dezvăluie aspectul maestuos somptuos, definitoriu stilului haendelian și nota improvizatorică vădită pe care solistul și orchestra le-au surprins cu rafinament, în spiritul respectului strict pentru partitură. *Allegro*-ul părții secunde reliefează expresia festivă, strălucitoare, virtuozitatea solistică. Am obiecta aici unele fluctuații de tempo, alegerea (din partea orchestrei) a unei desfășurări prea lente. Depășind totuși cu abilitate pasajele mai puțin inspirate, dialogul solotutti a parcurs apoi cele două momente finale — *Adagio-Andante* — degajînd, în special în sonoritățile camerale ale acestuia din urmă, o atmosferă luminoasă, grațioasă, specifică muzicii baroce.

Programul concertului ne-a prilejuit în continuare reîntîlnirea cu *Simfonia nr. 39 în Mi bemol major KV 543 de* Mozart. Interpretînd paginile acestei capodopere, orchestra a încercat să-i transpună multiplele nuanțe de expresie — de la caracterul festiv al introducerii lente și sentimentele de generoasă afecțiune exprimate de *Allegro*-ul de sonată, la poezia *Andantelui*, de la robustețea și rusticitatea *Menuetului* și pînă la înaripata veselie a *Allegro*-ului final. Subordonînd controlului rațiunii momentele inspirației scenice, dirijorul Cristian Brâncuși ne-a oferit o versiune elaborată cu minuțiozitate. Prin evitarea pierderii în amănunte nesemnificative a reușit să puncteze momentele „cheie" ale acestei lucrări aparținînd „perioadei de aur" a simfonismului mozartian.

Rememorîndu-ne imaginea de ansamblu a concertului și concluzionîndu-ne impresiile opinăm că dirijorul Cristian Brâncuși reușește să depășească, printr-o muncă sistematică, dificultățile iminente ale artei dirijorale. Înțelegînd și redînd muzica într-o manieră simplă, directă, el ne lasă să întrevedem în ținuta sobră, în luciditatea — împinsă uneori la extremă —, în economia maximă a gesturilor, prețioasele calități ale unui muzician competent, erudit.

Rămînem în așteptarea noilor sale prezențe scenice, dornici de a-i releva și consemna, pe viitor, împlinirile.

Laura MIHAIL

Centenar Richard Wagner „Olandezul Zburător" pe scena bucureșteană

Întreaga lume muzicală sărbătorește în acest an centenarul morții marelui compozitor romantic german Richard Wagner. Și Opera Română din București a reprezentat sub egida acestui Centenar cîteva spectacole wagneriene de o ținută artistică deosebită. Unul dintre acestea a avut loc duminică, 13 martie cu *Olandezul Zburător*. Pe scenele românești Olandezul wagnerian are o viață de aproape un secol. Sibiul a fost orașul ai cărui locuitori au avut privilegiul de a asculta primii această capodoperă a genului liric. La 17 decembrie 1891 — deci cînd compozitorul era încă în viață — o trupă germană de operă, trupa „Berger" inaugurează seria reprezentațiilor ce-i vor aduce *Olandezului Zburător* consacrarea definitivă pe pămîntul românesc. O altă trupă, cea condusă de Leo Bauer va prezenta și ea tot la Sibiu, cîțiva ani mai tîrziu, dar cu același mare succes, o nouă montare cu *Olandezul Zburător*. Și, tot în ultimul deceniu al secolului trecut, de astă dată la Timișoara, trupa germană de operă condusă de Raul Emanuel prezintă la 17 martie 1894 o altă variantă a aceleiași capodopere.

Datorită relativei sale accesibilități, ca și frumuseților deosebite cuprinse între paginile acestei lucrări, opera va fi și una dintre majorele realizări ale societăților muzicale de amatori din Sibiu și Brașov. Temerare, aceste acțiuni au marcat prin reușita lor, cîteva momente principale din viața muzicală a celor două orașe transilvane. Artiștii amatori din societatea „Männergesangverein" din Sibiu vor reuși prin doar talentul și ambiția lor conduse de mîna sigură a dirijorului Jan Levoslav Bella un spectacol integral cu *Olandezul Zburător*, spectacol care s-a bucurat de un atare succes încît, în anul premeirei sale — 1901 — a fost reprogramat de șapte ori consecutiv, fiecare reprezentație avînd sălile arhipline! Cît despre artiștii amatori brașoveni care activau în cadrul societăților muzicale Männergesangverein Kornstadt și Societatea Filarmonică, aceștia au reușit ca, sub bagheta bine cunoscutului compozitor și dirijor Paul Richter să realizeze și ei prin forțe proprii, o premieră wagneriană cu același *Olandez Zburător* la 14 mai 1910.

Revenind la activitatea trupelor profesioniste, mai inserăm în retrospecuva noastră și spectacolul cu *Olandezul Zburător* ce a avut loc la Cluj în stagiunea 1912—1913 pe scena Teatrului Maghiar, realizare pe care presa o consemnează ca pe „cel mai mare eveniment al anului!" Cît despre Opera

din București, de abia în 1910 o trupă germană prezintă publicului minunata partitură a *Olandezului*.

În repertoriile celor două opere române de stat din București și Cluj, *Vasul Fantomă* a fost inclus în repertoriu încă din primul deceniu de activitate. La 2 octombrie 1922, sub bagheta lui George Georgescu și într-o distribuție de excepție *Olandezul* cunoaște la București un adevărat triumf. Aparate speciale de proiecții luminoase pentru nori și valuri, ca și decorurile și costumele au fost aduse de la Viena. Regia este semnată de un specialist în montări wagneriene — A. Markowski. George Georgescu își inaugura prin această partitură evoluția la pupitrul Operei Române. Din comentariile cronicarului de la revista *Muzica* — 4(1922) nr. 5 p. 59 — aflăm că reprezentația „...a întrecut toate așteptările...()... George Georgescu, desupra oricărei critici și-a găsit în operă drumul cel adevărat. *Vasul Fantomă* de Richard Wagner, nici în patria compozitorului n-a avut desigur o interpretare deasupra aceleia rămase memorabile din seara deschiderii stagiunii Operei Române anul acesta !"

Înainte de premieră, interpreții rolurilor principale își manifestă încrederea în reușita spectacolului. „Cred că *Vasul Fantomă* va face serie la noi și va fi un nou succes pentru Opera Română. E o operă admirabilă și e prezentată în cele mai bune condițiuni. Are toate șansele să reușească !" afirma Gheorghe Folescu interpretul lui Daland. Iar de bucuria artiștilor români de a se identifica cu personajele Maestrului de la Bayreuth ne conving spusele lui Grigore Teodorescu interpretul rolului titular : „Visul oricărui bariton este să cînte rolul Olandezului și... mi-am văzut visul cu ochii !" Din distribuția acestei premiere mai făceau parte Elena Yvony (Senta) și Vasile Rabega (Erik).

La Cluj, *Vasul Fantomă* a văzut lumina rampei Operei Române la 15 octombrie 1926 (și nu la *15* noiembrie așa cum consemnează programul de sală difuzat în seara reprezentației din 13 martie). Erorile se înmulțesc atunci cînd amintitul program încredințează conducerea muzicală a spectacolului clujean dirijorului Jean Bobescu și direcția de scenă lui Dimitrie Popovici-Bayreuth. Căci, în seara premierei clujene din 15 octombrie 1926 la pupitru se afla Staneck Daubrawski, regia — într-adevăr realizată după sfaturile celebrului bariton Dimitrie Popovici-Bayreuth, directorul Operei — era semnată cu numele lui Nicolae Bretan (vezi caietul Semicentenarului Operei Române din Cluj-Napoca).

De la 2 octombrie 1922 și pînă la 13 martie 1983 au trecut șase decenii, timp în care spectacolul cu *Olandezul Zburător* de Richard Wagner a cunoscut pe scena Operei Bucureștene diverse montări și numeroase distribuții, ce alăturau pe același afiș cele mai mari nume ale primei scene lirice românești. Spectacolul, pornit dintru început ca o realizare aparte a reușit să-și păstreze același înalt nivel artistic calitativ pînă astăzi. Astfel, ca și în seara premierei, și specacolul omagial dedicat Centenarului wagnerian a fost un triumf al forțelor școlii românești de cînt. Mariana Stoica este o Sentă de excepție. Pompei Hărășteanu convinge mereu atît prin voce cît și prin prezența scenică (Daland). În interpretarea lui Nicolae Florei personajul Olandezului și-a găsit întruchiparea aproape ideală. Realizat vocal dar, din păcate, extrem de „ne-scenic", Florin Farcaș ne oferă un Erik plăcut mai mult auzului decît văzului. Debutul Adinei Iurașcu nu ne oferă ocazia unui comentariu de substanță (doica Mary). Cît despre Nicolae Bratu, acesta s-a achitat relativ corect (muzical) de rol dar într-un mod destul de depărtat esenței personajului său (Cîrmaciul). Numai cuvinte de laudă despre orchestră și despre conducătorul ei, dirijorul Cornel Trăilescu. Spectaculoase decorurile imaginate de Ion Clapan. Dar, din păcate, regia strălucește și de astă dată printr-o totală absență ! Mișcarea este la minimum redusă, interpreții evoluează cu totul la întîmplare iar scenele de masă din ultimul act, în ciuda minunatei interpretări a corului pregătit de Stelian Olariu — au oferit privirii imagini ridicole, dizgrațioase, cu totul lipsite de orice decență scenică, pentru a nu mai vorbi de estetica presupusă de un minim bun gust. E păcat, mare păcat, că o manifestare de o atare amploare, de o atare ținută artistică muzicală și, dintr-un anumit punct de vedere — cel al decorurilor — și scenică, să prezinte o astfel de fisură în concepția sa de spectacol. Oare nici de astă dată nu ne va auzi (citi) nimeni ? Oare nici de astă dată nu se va schimba nimic ? Așteptăm ca următoarele spectacole cu *Olandezul Zburător* să nu confirme aceste temeri.

Cristina SÂRBU

Muzici paralele

În ciclul de „muzici paralele" inițiat cu cîțiva ani în urmă, Anatol Vieru a dirijat la 5 martie în sala Ateneului Român un concert cuprinzînd muzică din perioada interbelică. Au figurat în program lucrări de Hindemith, Milhaud, Paul Constantinescu și Theodor Rogalski.

Un eveniment de o deosebită consistență culturală, care ar fi trebuit oricum să beneficieze de o asistență mai numeroasă : din păcate observăm un fenomen ciudat de regresiune a interesului public în această direcție. Cauzele sînt multiple, după cum știm : dar școala ?

Și-au dat concursul orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" (concert-maestru George Dima), cvintetul „Concordia", soliștii Ștefan Gheorghiu, violă, Lena Vieru și Dorel Dorneanu, pian.

Concertul a debutat cu piesa *Kammermusik mit Finale* de Paul Hindemith, scrisă în anul 1921. Lucrare de tinerețe, captivantă prin naturalețe și umor (calități mai rar întîlnite la creația mai tîrzie a autorului) ea a fost redată cu vervă și strălucire de către ansamblul Filarmonicii, format din 12 soliști care, sub îndrumarea dirijorului, i-au scos cu autoritate în evidență frumusețile. O lucrare în opoziție cu gravitatea și solemnitatea *Muzicii funebre* de același compozitor, care a urmat. Orchestra de coarde, avîndu-l ca solist pe talentatul violist Ștefan Gheorghiu, ne-a prezentat o pagină de referință din creația de deplină maturitate a lui

Hindemith, care figurează la loc de cinste în contextul universal al muzicii acelei perioade (1936).

Spiritul provensal cald, mediteranean, caracteristic muzicii lui Darius Milhaud, atît de divergent față de predecesorul său, ne-a apărut cu prisosință evidențiat în *Sonata pentru flaut, oboi, clarinet și pian* scrisă în 1918 și — dintr-o prismă ceva mai larg universalizantă (în care regăseam și unele culori enesciene) — în *Concertino de toamnă* pentru două piane și instrumente. Două personalități de primă însemnătate în cultura muzicală a secolului XX puse față în față spre aducere aminte, un „parfum" de epocă azi aproape uitat (avînd în vedere extrem de puțin frecventa prezență a acestor autori în viața noastră de concert — în parte și din rațiuni materiale), o reconsiderare, prin prisma celei mai *prezente* actualități, a unei etape încă prea apropiate a istoriei muzicii spre a se cerne capodopera eternității. Anatol Vieru ne propune un nou moment de reflecții și edificări prin „paralele" sale...

Paralele cu bijuterii ale muzicii românești din aceeași perioadă (1926—1933), demne de ilustrele momente și schițe caragialești, minunății de observație, fină ironie, umor ingenuu dublate de siguranța deplină a meșteșugului : este vorba de cele trei caricaturi *Din cătănie* de Paul Constantinescu și de cele *Două dansuri românești* de Theodor Rogalski, care, prin virtuțile lor, rămîn în contexul general al muzicii românești (universale — prin „paralela" instituită de Anatol Vieru) exemple de gen. Subtilele inflexiuni melodico-armonice, atît de caracteristice muzicii lui Paul Constantinescu și rafinamentele timbrale, geniul orchestral al lui Theodor Rogalski apar în aceste două lucrări cu o pregnanță ieșită din comun, concentrate în acele forme aforistice în care prin puțin se spune *totul :* un caz evident.

Ne reafirmăm interesul pentru inițiativa acestor muzici paralele și toată lauda dăruirii acelor artiști capabili să slujească *Muzica* în tot ceea ce *este* și dăinuiește.

N.B.

Ansamblul „Musica Nova" într-un festival Brahms

În cele aproape două decenii de existență, ansamblul „Musica Nova" a promovat consecvent și la **înalt nivel artistic** literatura secolului nostru ; în **vremea din urmă**, preocupările acestui mănunchi de muzicieni animați de entuziastul, competentul și prea modestul Mircea Opreanu s-au îndreptat și către zone repertoriale mai îndepărtate, coborînd în timp pînă la Mozart. În martie, la Ateneul Român, „Musica Nova" a susținut un festival Brahms. Nu este o deturnare a profilului său, după cum bine sublinia Ștefan Zorzor în pertinentul și spiritualul său comentariu la concert, marii compozitori de odinioară fiind, de fapt, ai tuturor timpurilor, iar muzica a fost și va fi pururea „nouă". (Aceasta nu înseamnă că „Musica Nova" va trăda direcția fundamentală a repertoriului — și, deci, a profilului său). În concertul la care ne referim am ascultat tălmăciri echilibrate, curate ca stil, ale *Cvartetului cu pian Nr. 2, în la major, op. 26* (Mircea Opreanu, vioară ; Eugen Popescu-Doreanu, violă ; Anca Vartolomei, violoncel ; Nicolae Licaret, pian) și *Cvintetului cu clarinet, op. 115* (Mircea Opreanu, vioara I ; Cristina Ungureanu vioara a II-a ; Eugen Popescu-Doreanu, violă ; Anca Vartolomei, violoncel ; Florian Popa, clarinet). Stilul brahmsian implică un sunet susținut, frază generoasă, atac ferm, etajare inteligentă a liniilor (care, la prima vedere, par dublări dar, în fapt, sînt elemente structurale capitale, discursul reieșind, în complexitatea și bogăția lui, din întreteserea acestora), coloritul special al suprafețelor conform semnificațiilor lor expresiv-constructive. Cultura profesională a componenților apreciatului ansamblu este pilduitoare și rezultatele sînt pe măsură, demonstrația diapazonului stilistic cuprinzător făcîndu-se cu prisosință în acest admirabil și substanțial concert.

Cvartetul „Pro camera" din Cluj-Napoca

Filarmonica „George Enescu" organizează stagiunea camerală bucureșteană căutînd să cuprindă — în măsura posibilităților organizatorice (disponibilitate în programare) și financiare — cît mai mulți din interpreții din alte centre culturale din țară, soliști și ansambluri. De dorit ar fi ca această acțiune să fie sistematică, astfel încît publicul capitalei și critica să ia cunoștință de potențialul republican al genului, după cum ar fi bine ca și interpreții bucureșteni să aibă apariții constante în fața publicului din întreaga țară. Cum ne aflăm însă la mijloc de drum, să consemnăm interesul și strădania de a înlesni circulația valorilor, referindu-ne la cvartetul clujean „Pro camera", care a avut un concert la începutul lunii martie la sala Dalles. Cordarii din centrul transilvan sînt crescuți cu grija pentru materia primă a expresiei, sunetul, obținînd rezultate dintre cele mai frumoase (am constatat aceasta la toate concursurile de cvartete de la Brașov) ; ei cultivă un simț al ansamblului remarcabil (evident în toate prestațiile lor, de la trio la orchestra simfonică) și o admirabilă mobilitate stilistică. Aceste trăsături s-au evidențiat și în evoluția cvartetului „Pro camera" — Ildico Banyai, vioara I, Grigore Botar, vioara a II-a, Nicolae Banyai, violă și Adalbert Török, violoncel. Se cere subliniată cu apăsare alegerea programului, care a debutat cu pagini cvartetistice rar cîntate la noi : cele *Șapte sonate op. 51* de Haydn, fiecare de o mare densitate dramatică, subliniate ca atare în interpretare, urmărită cu finețe în detalii, cu claritate în formă și cu echilibru în expresie. În program, muzicienii clujeni au mai înscris primul *Cvartet* de Mihai Moldovan și *Cvartetul* de Debussy, oferind momente de vibrantă, autentică artă interpretativă.

Petre CODREANU

Recitaluri

Mihaela Martin —Valentin Gheorghiu

Un recital alcătuit exclusiv din sonate pentru vioară și pian de Beethoven, reprezintă totdeauna un moment revelator pentru stadiul evoluției interpretative a celor doi artiști care îl susțin. Din acest punct de vedere interesul nostru s-a îndreptat cum era și firesc (credem), asupra Mihaelei Martin în primul rînd și a echilibrului (sonor și conceptual) izbutit de cei doi interpreți, atît de diferiți ca experiență sau temperament. Înainte de recital aveam îndoieli tocmai în ceea ce privește realizarea acestui delicat echilibru. Venim de fapt în sală cu destule prejudecăți datorate gustului (modelului) nostru personal, din fericire însă uităm de el cînd ascultăm o versiune nouă, diferită de imaginea pe care o purtăm involuntar cu noi, și totuși convingătoare. La fel de importantă ni se pare și observația că muzica beethoveniană (ca și cea mozartiană, de pildă, spre deosebire însă de multe altele) are destule deschideri în stare să lărgească evantaiul modalităților interpretative și totodată al acceptărilor noastre.

Mihaela Martin a optat pentru o redare exuberantă, cu accente pasionale alături de un lirism grațios (niciodată lipsit de sevă) și o frazare firească — rod al unui instinct pur —, manieră în care o regăsim cu ușurință și care ne-a apărut, în același timp, adecvată primelor două sonate din recital *(Sonata în Re major op. 12 nr. 1* și *Sonata în Fa major op. 24 „a primăverii)*, lipsite de mari contraste tematice și deci mai puțin dramatice. În *Sonata op. 30 nr. 2 în do minor*, am simțit o interiorizare mai pronunțată, în spiritul muzicii însăși (partea a doua deosebit de izbutită în acest sens). Mai mult, iată o caracterizare nouă ce îmbogățește imaginea interpretei, sau mai exact spus : o aduce la adevărata ei dimensiune.

Valentin Gheorghiu, mai sobru decît partenera sa (mai „beethovenian" conform modelului pe care-l presupuneam anterior) însă la fel de luminos, sculptînd parcă cu sunete dar folosind aparent puține mijloace, întruchipa „raisonneur"-ul cuplului (fără a aduce răceala ori didactismul pe care termenul le poate presupune, ba chiar dimpotrivă : calmul scoate la iveală mai intens expresivitatea).

Din descrierea, cît de sumară, a trăsăturilor interpretative ale celor doi artiști (în acest recital dar și în general) se poate presupune că echilibrul sonor ce ni l-am propus ca țintă a investigației noastre critice — era mereu primejduit ; în realitate el își asigura constant existența, în ciuda fragilității sale subiacente. Deși punînd în joc mijloace diferite (exuberanță — sobrietate, accente expresive — linie sonoră mai ferm susținută, frazare dezinvoltă — aparent elaborată) aliajul se producea, sub semnul unui farmec oarecum miraculos. Atracție a contrastelor ? Întîlnire într-o zonă mai adîncă pe care muzica o aduce la suprafața conștiinței în pofida oricăror diferențe superficiale ? Înclinăm mai degrabă spre această a doua posibilă explicație, înaintea tuturor celorlalte ce ar mai putea fi formulate.

Nu ne rămîne de spus decît că recitalul a fost un succes, pe toate planurile (publicul umplea pînă la refuz sala Ateneului, lucru rar la un recital de sonate), o frumoasă și senină seară de muzică de cameră, în compania a doi interpreți de recunoscută și îndrăgită valoare.

Dan SCURTULESCU

TRAIECT

Primul concert la Filarmonică al tinerei formații camerale „Traiect" a confirmat speranțele investite în acest ansamblu recent înființat, ale cărui calități se lăsau prevăzute în cele cîteva apariții precedente, în alte săli. Sinceritatea, voința adecvării la text, seriozitatea însușirii acestuia, sînt, la tinerii instrumentiști conduși de compozitorul Sorin Lerescu atribute de prim interes. Orientarea repertorială, prezentă și anunțată pentru viitor, dorința, de asemenea anunțată, de a lărgi modalitățile de apariție concertistică înspre spectacol și teatru instrumental, reluarea unor partituri de referință alături de consecvența primei audiții, ne fac să consemnăm formația ca pe un fapt de interes într-o stagiune camerală parcă mai obosită ca în alți ani. Desigur, dezinvoltura și inventivitatea apariției scenice mai au a se pune la punct, textul, o dată asimilat intim, va fi rostit cu mai multă autoritate și fantezie, dar componenții ansamblului — violoniștii Ladislau și Otilia Horvath, violista Florela Suceava, violoncelistul George Atanasiu, clarinetistul Leontin Boanță, pianista Inna Oncescu (i-am numit pe membrii cei mai stabili) au, se pare, bine trasat în fața ochilor drumul prestației lor artistice.

Și în concertul la care ne referim, reluările s-au alăturat premierelor. Aceste reluări — atît de rare în muzica de cameră, adică tocmai acolo unde ar trebui să se petreacă cît mai des — cu piese verificate de memoria ascultătorului, constituiau poate cele mai dificile probe în calea ansamblului. Am apreciat cel mai mult sub aspect interpretativ lucrarea lui Aurel Stroe *Rêver c'est desengrener les temps supperposés*, o muzică cu sîmbure dur, implacabilă, cerînd calm și tehnică individuală experimentată. Era poate locul unei mai mari concentrări a celor trei interpreți, fiecare pe discursul său, căci partitura este făcută să strălucească tocmai cu atît mai mult cu cît contribuțiile individuale vor fi mai bine decupate, auto-suficiente. Tiberiu Olah — cu *Echinocții* — pe de o parte (fluență, măsurare a gradațiilor gestuale) și Fred Popovici — cu *Inconsecvențe* — pe de altă parte, au fost tălmăciți în serviciul

partiturilor, al *aspectului* sonor, dacă în privința identificării cu *conceptul* sonor ar mai fi de așteptat o anume aprofundare. Cît despre *Vagues* de Nicolae Brînduș, o piesă foarte exigentă, combinînd rafinamentul cu tehnicitatea și iuțimea de mînă cu cea de spirit, credem că nu este încă pe deplin intrată în habitudinile formației, interpreții putînd în viitor, după toate probabilitățile, obține rezultate superioare asupra acestui text.

O atenție deosebită ne-au solicitat-o primele audiții ale programului. Cea dintîi dintre ele, care a și deschis concertul, a fost lucrarea *Alites* de Horia Șurianu. Tînărul compozitor dă în această piesă proba maturității sale creatoare. Putem să discernem specificul componisticii lui Horia Șurianu în buna măsură cu care echilibrează investigația în lumea sunetului, frumusețea aliajelor de timbre, cu conducerea discursului ce pare, pare doar, a fi dominată de descripție și stază, fiind în realitate dirijată cu subtilitate. Această măsură face logice intervențiile unor instrumente primare, cu ton evocator, fără ca muzica să cadă vreodată în etnograficul facil. Intruziunii obiectului exterior îi corespunde tehnica ancestrelor melodice incomplet calcinate. Cum aceste trăsături revin în ultima vreme în creația lui Horia Șurianu, credem că el și-a aflat un drum propriu, totodată circumscris și fertil.

Mai tînărul său coleg Sorin Lerescu a încheiat programul pe care l-a alcătuit și condus cu lucrarea proprie *Legende*. Avem aici de-a face cu o lucrare de stil mai liber, cu inconsecvențe nu programatice ca la Fred Popovici, ci justificabile liric. Conducerea situațiilor muzicale este sigură, împlinită, îndemnîndu-ne să așteptăm de la Sorin Lerescu contribuții interesante în compoziție. El se vădește în același timp un șef de formație cu fler, cu priceperea aflării noului și perenului.

Costin CAZABAN

DAVID ȘTEFAN

Pentru David Ștefan — cadru didactic (catedra de pian) al Liceului de Artă din Cluj-Napoca — orga este, de fapt, o pasiune mai degrabă, decît o meserie. Absolvent al Conservatorului clujean — secția de pedagogie — David Ștefan s-a format singur ca organist, apropiindu-se de acest instrument-orchestră cu ajutorul partiturilor, al muzicii în sine. Mai tîrziu, rezultatele eforturilor sale au fost șlefuite de nume mari ca Jiři Reinberger (1975, cursuri la Praga) Jean Guillou (1980, Paris) sau Johannes Ernst Köhler (1981, cursuri la Praga). David Ștefan ajunge astfel un bun organist distins fiind și cu o diplomă la concursul internațional „Franz Liszt" de la Budapesta, ediția 1978. Iar activitatea sa concertistică ne permite a-l situa astăzi alături de colegii săi de generație, absolvenți însă privilegiați ai clasei de orgă — specialitate principală — la conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București — Ursula Philippi (Brașov), Florin Chiriacescu (București), Franz Metz (Timișoara) și Tunde Molnar (Odorhei). În plus față de aceștia, David Ștefan se remarcă și prin activitatea sa teoretică, prinicipalul subiect cercetat conturîndu-se în timp ca fiind orgile baroce din Transilvania. Ca un prim rezultat ce sintetizează eforturile sale în această direcție, un volum cu titlul *Orgile Clujului (Müemlék órgonák Koloswaron)* se află în curs de apariție la editura Kriterion, în limba maghiară.

David Ștefan a susținut primul său recital pe scena Ateneului Român (Duminică, 6 martie) cu un program de muzică franceză, de la creații preclasice la partituri contemporane. Interpretarea, știința de combinare a registrelor, a timbrelor, arhitectura interioară a lucrărilor, a impresionat mai cu seamă în paginile romantice și moderne. În prima parte a recitalului organistul nu ne-a convins întotdeauna nici prin realizarea tehnică și nici prin cea muzicală, artistică, de concepție. *Offertoir*-ul lui François Couperin a suportat consecințele emoțiilor inerente începutului. O bună gradație, o tensionare de efect a căpătat piesa *Noël* de Jean François Dandrieu. Multe ezitări, multe imperfecțiuni tehnice au scăzut însă nivelul interpretării următoarei lucrări incluse în program : *Noël* de Louis Claude Daquin. În schimb *Suite de deuxième ton* de Louis Clérambault a deschis seria reușitelor. Audițiile *Coralului în la minor* de César Franck și a părții prime din *Simfonia a V-a* de Charles Marie Widor au oferit publicului momente de elevată trăire artistică. Deosebit de inspirat registrată *Meditația* lui Olivier Messiaen s-a remarcat în mod cu totul aparte. Iar *Preludiul și Fuga în Si minor* de Marcel Dupré au încheiat de-a dreptul spectaculos acest recital prin care David Ștefan ni s-a demonstrat ca un bun instrumentist și muzician de excepție căruia doar experiența scenei și o mică parte încă din știința orgii îi mai lipsesc pentru a se împlini pe deplin.

Cristina SÂRBU

OANA VELCOVICI

Tînăra pianistă Oana Velcovici ne-a oferit în sala Muzeului de artă al R.S. România un reușit recital care a cuprins lucrări de Mozart, Beethoven, Jora și Musorgski.

Elevă a profesoarelor Ludmila Popișteanu și Viorica Zorzor, absolventă a conservatorului în 1980, laureată a concursului Lipatti, actualmente profesoară la clasele de artă ale Școlii generale nr. 24, Oana Velcovici se prezintă ca o instrumentistă înzestrată cu reale posibilități tehnice dublate de o afinitate deosebită pentru efectele coloristice ale pianului.

În acest sens, considerăm bine realizate lucrările *Joujoux pour Madamme* de Mihail Jora și *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski. Creionarea cu multă finețe a sonorităților impresioniste, efectele ritmice, suprapunerea planurilor sonore constituie trăsăturile definitorii ale interpretării primei piese. Sub aerul unei glume muzicale, se ascund dificile probleme de tehnică și o analiză minuțioasă a fiecărui detaliu sonor.

În *Tablouri dintr-o expoziție* ni se relevă o altă fațetă a disponibilităților temperamentale ale interpretei — impetuozitatea, vigoarea, forța de expresie. Crearea sonorităților ample, orchestrale, aducerea în diverse ipostaze a motivului „plimbării", vizualizarea tablourilor, totul cuprins sub un arc larg ce culminează cu ultima parte — *Marea poartă a Kievului* — dovedesc maturitatea de gîndire, inteligența tinerei muziciene.

Mai puțin realizată a fost *Fantezia în do minor K.V. 475* de Mozart, fiind poate handicapată de emoția inerentă începutului (prima piesă a programului) ; pasajele de tehnică escamotate de o pedalizare greșită, frazarea ternă, nemozartiană, o anumită crispare ne fac să credem că piesa nu era destul de „coaptă" pentru a fi prezentată.

În *Sonata quasi una fantasia* de Beethoven, lucrare cunoscută publicului meloman, pianista, confundîndu-se parcă cu instrumentul, reușește să ne redea o versiune interpretativă proprie, fără a neglija indicațiile partiturii.

Credem că în viitor tehnica, sensibiltatea, gîndirea, însoțite de experiența ce o pot oferi multiplele apariții pe scenă vor definitiva personalitatea muzicală a Oanei Velcovici.

Mihaela APOSTOLESCU

INNA ONCESCU

La Muzeul de Artă a avut loc la 29 matrie 1983 recitalul pianistei Inna Oncescu, o tînără artistă în plină evoluție.

Absolventă recentă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" unde a lucrat cu eminenta profesoară Viorica Zorzor, ea a oferit asistenței — deosebit de numeroase — un program cuprinzînd lucrări de bază din repertoriul pianistic clasic și contemporan : Bach, Beethoven, Bartók, Chopin, Albeniz, Ravel, Silvestri. O incursiune de bun gust vădind o elevată concepție asupra alcătuirii unei seri de muzică.

Însăși includerea în prima parte a programului a celor trei mari „B" (fiecare, reprezentant al secolului) era în măsură să pună în evidență seriozitatea pregătirii muzicale și pianistice a interpretei care s-a tradus în linia nobilă și elevată, densă în concentrare, conferită muzicii lui Bach (*Preludiu și fuga în Mi major* — caietul I), în farmecul disimilarităților *Sonatei op. 110* de Beethoven (lipseau pe alocuri unele incisivități ale contrastelor) în dinamismul și contorsiunea disperant cromatică a *Sonatei* de Bartók.

În partea a doua, pianista ne-a oferit piese de rezistență ale literaturii romantice (*Poloneza-Fantezie* de Chopin — în deplinătatea frumuseților armonico-ritmice), contemporane (Albeniz — *Sărbătoare la Sevilla*, iureș de melodie, ritm și culoare, *Toccata* de Ravel, muzică a unui desăvîrșit stilist, impecabil marcată) și în încheierea programului, *Bacanala* de Silvestri, o piesă de virtuozitate realizată la cota interpretărilor de mare clasă.

Aplauzele entuziaste ale asistenței au răsplătit pe drept meritele incontestabile ale tinerei pianiste : siguranță, capacități muzicale și tehnice de anvergură, pregătire generală de înalt profesionalism. O reașteptăm cu interes și în domeniile cele mai noi ale pianisticii contemporane unde, cu aceeași autoritate, credem, își va putea spune un cuvînt binevenit socotind că un artist complex, total (pentru mulți consacrați, încă un deziderat) se împlinește în epocă prin sinteza *tuturor* epocilor și mai ales, a actualității.

N. B.

IOSIF ION PRUNNER

Recitalul tînărului pianist Iosif Ion Prunner, susținut la sala Dalles, s-a sprijinit în totalitate pe repertoriul pianistic brahmsian (despre totala inadecvare a sălii de conferințe Dalles cu actul de creație interpretativă s-a scris în nenumărate rînduri — toate argumentele nu au avut însă nici un ecou pînă acum, după cîte se pare, atitudinea celor în drept să schimbe rămînînd la fel de grăitoare ca atitudinea față de muzică a mulțimii scaunelor sălii Dalles, îmbrăcate în vinilin, atunci cînd în sală nu se găsește nici un spectator ; lăsînd gluma deoparte, trebuie spus, cu maximă seriozitate că nici instrumentul pe care se cîntă acolo nu este de calitate mulțumitoare).

Dacă am încerca cuprinderea caracteristicilor interpretării într-un singur termen, acesta ar fi sinceritatea abordării repertoriului brahmsian. Care ar fi nuanțele acestui termen, pe cît de vag pe atît de general aplicabil ? Trebuie scris aici că, în datele principale ale interpretării sale, pianistul Iosif Ion Prunner a fost permanent purtat de muzicalitatea frazelor brahmsiene, de contururile melodice ale unei muzici pe cît de excelent pianistic scrise pe atît de convingătoare în ceea ce privește elementul definitoriu al artei sunetelor — expresivitatea. Dacă vorbim aici de o interpretare „sinceră" — trebuie să adăugăm datele unui bineînțeles profesionalism interpretativ — ea trebuie înțeleasă ca raportare la partitură nu prin meandrele unei intelectualizări excesive, ca să scriem astfel, ci direct, simplu, „sincer" și deci convingător. Convinși am fost deci de aceasta ascultînd cele *16 valsuri op 39*, splendide pagini de necontrafăcută muzicalitate, îmbrăcată atît cît trebuie în convențiile artei sunetelor și în meșteșugirile artei brahmsiene, lăsînd să transpară cadența, plutirea ritmului de vals susținînd cîteva cantilene de superbă inspirație melodică.

La fel, cele două binecunoscute *Rapsodii op. 79* au avut vigoarea, avîntul, temperamentul pe care partitura le cere aici, colorate cu rafinamentul utilizării unei game coloristice largi, acoperind un registru întins în care diferențierile se fac nu numai în simpli termeni dinamici ci și prin combinații variate de termeni dinamici colorați cu particularități relevînd de tușeu, de frazare etc.

Încheierea serii a reprezentat-o *Sonata op. 1 în Do major*, remarcabilă lucrare de tinerețe unde deja înzestrarea creatoare de excepție își spune determinant cuvîntul. Greu este în această lucrare de construit planzibil, de colorat totodată construcția cu nuanțări fine presupuse de particularitățile melodice și expre-

sive ale fiecărui segment tematic important, ale fiecărei perioade sau variații înțelese aici ca unitate de sine stătătoare. Iosif Ion Prunner a reușit, în pofida cîtorva, puține, neclarități tehnice, să arcuiască convingător o construcție largă, maiestuoasă, echilibrată, interpretarea lui avînd totodată acea spontană sinceritate despre care scriam înainte, aici posibil de găsit în interesant raport cu pagini muzicale unde, aparent (este un subiect asupra căruia se poate insista la infinit) primează construcția, arhitectura, coerența, simetria, corespondențele formale. La un nivel superior, cel al etosului muzicii brahmsiene, vom găsi însă caracteristici îndreptățindu-ne să insistăm în stabilirea unei pertinențe a execuției din seara recitalului, interpretare sprijinindu-se pe doi termeni care, la o privire superficială, par puternic distanțați, în realitate, în paginile pianistice (și nu numai) brahmsiene, fiind bine și interesant legați într-o unitate (compusă din diversități așadar) făcînd din muzica marelui Johannes Brahms un întreg inconfundabil.

Viorel CREȚU

Festival Haydn

În continuarea ciclului de recitaluri de foyer, Opera Română a organizat la 14 martie o seară Haydn.

S-au produs artiști binecunoscuți și tineri talentați în plină afirmare.

Prefațat de o scurtă expunere, devenită tradițională, susținută de muzicologul Alfred Hoffman care a relevat aspecte interesante din programul urmînd a fi prezentat, concertul a fost deschis de pianista Ina Macarie-Birthelmer care a prezentat *Variațiunile în fa minor*, o lucrare de deplină maturitate din creația compozitorului, sondînd adîncimi și frumuseți nebănuite. În compania aceleiași pianiste, soprana Monica Teodorescu a prezentat o selecție de 4 lieduri și 2 arii din oratoriile *Creațiunea* și *Anotimpurile*, punîndu-și cu prisosință în valoare calitățile vocale și muzicale. Același lucru l-am putea afirma și despre următoarele 4 lieduri interpretate de mezzosoprana Veronica Gîrbu care a oferit audienței momente de reală încîntare muzicală.

Dintre tinerii interpreți care s-au produs în recital, o evidentă surpriză a constituit-o pianista Miroslava Ghera care a interpretat cu deosebit nerv și strălucire *Sonata în mi bemol major*, lucrare de referință din creația haydniană pentru pian. Remarcabile calități artistice au probat totodată formația Andrei Roșianu — vioară, Ștefan Neagoe — violoncel, Gönül Abdula-Roșianu — pian *(Trio în sol major)* cît și violonista Violeta Cârstea — acompaniată la pian de Suzana Szörenyi *(Sonata în sol major)*. Sînt artiști în plină evoluție cu rezultate deja evidente care nu-și așteaptă decît maturizarea și împlinirea.

Ca și anterioarele recitaluri de foyer seara Haydn a constituit un eveniment.

N. B.

Treptele afirmării

După-amiezele dedicate de către Filarmonica „George Enescu" muzicii camerale au adus pe scena sălii Studio (11. III 1983) doi tineri interpreți într-un dublu recital : Adrian Bughici la vioară (acompaniat de Florina Cozighian) și Dorina Bindea la pian.

Urcînd pentru prima dată „Treptele afirmării" pe podiumul de concert, la înfruntarea cu publicul Adrian Bughici a trecut cu ușurință emoția debutului, făcînd dovada stăpînirii de sine într-un recital ce a cuprins lucrări de Jean-Marie Leclair, Wolfgang Amadeus Mozart și Dumitru Bughici.

Student în anul al II-lea la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, Adrian Bughici promite o evoluție instrumentală de clasă, în care talentul nativ, dublat de un studiu profund, dă siguranța și acuratețea interpretativă. Programul său i-a permis să demonstreze o tehnică violonistică bine pusă la punct, capacitatea de a urmări arcuirea în timp a ideilor muzicale, cu un timbru violonistic uniform dozat. Gravitatea sonorităților lucrării *Le tombeau* de Jean-Marie Leclair a fost subliniată cu precădere, dar nu au lipsit nici delicatețea și strălucirea de cristal a stilului mozartian în *Sonata nr. 10 în Si bemol major.*

Adrian Bughici s-a avîntat, de asemenea, și în dificultățile muzicii contemporane, prezentînd în primă audiție *Sonatina pentru vioară solo* de Dumitru Bughici, lucrare ce pune serioase probleme de tehnică instrumentală, pe parcursul unei evoluții scurte în timp, dar concentrată în substanță.

Așteptăm viitoarele apariții pe scenele de concert ale tînărului Adrian Bughici, în care frumoasele sale calități evidențiate în acest recital să se împlinească cu maturitate artistică.

Dorina Bindea, profesoară de pian în orașul Cluj-Napoca, nu este la prima apariție scenică, dar prezența sa la București este totuși un debut pentru publicul de aici. Experiența altor contacte cu sala de concert este evidentă de la bun început, tînăra pianistă stăpînind claviatura cu dezinvoltură, forță și precizie tehnică, în dorința continuă de a transmite detaliul sonor și totodată suflul elevat al complexei construcții muzicale.

Am fost martorii unei treceri cu sensibilă profunzime prin diferite stiluri și epoci de creație pianistică : *Preludiul și fuga în Si major* din caietul al II-lea al *Clavecinului bine temperat* de Bach, *Sonata în Fa major K.V. 280* de Mozart, *Impromptu în Sol bemol major* de Franz Schubert, *Andante spianatto* și *Marea poloneză* de Frédéric Chopin și *Sugestie diabolică* de Serghei Prokofiev. Un program extrem de încărcat, pe care pianista l-a parcurs dintr-o răsuflare, cu o totală dăruire.

S-au remarcat tușeul percutant, nervul surprinzător cu care a interpretat *Sugestia diabolică* de Serghei Prokofiev și fluidul sonorităților realizat în *Impromptu* de Franz Schubert si *Andante* de Frédéric Chopin. Regretăm lipsa unei lucrări românești din programul atît de bogat al tinerei pianiste, Dorina Bindea care, desigur, ar fi completat în mod fericit

paleta stilistică în care a evoluat cu siguranță și discernămînt artistic.

Constituind cu adevărat o treaptă de bază pe drumul ascendent și greu al afirmării artistice, apariția tinerilor interpreți pe scena de concert cameral a Filarmonicii „George Enescu", în recitaluri complexe, își relevă permanent eficiența prin confruntarea acestora cu publicul, pentru cîștigarea experienței scenice atît de necesare unui bun solist.

Mihaela MARINESCU

Concert—cenaclu la studioul Muzicii reprezentative a armatei

În seara zilei de 21 martie 1983, a avut loc în Studioul Muzicii reprezentative a armatei un concert-cenaclu consacrat audierii unor noi creații din domeniul muzicii pentru fanfară.

Manifestarea s-a bucurat de participarea tovarășului profesor universitar Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a tovarășului general-maior Gheorghe Găinușe, secretar adjunct al Consiliului politic superior al armatei și șef al Direcției propagandă și cultură, a unor compozitori și muzicologi, precum și a șefilor muzicilor militare.

În deschiderea concertului-cenaclu, colonelul Emilian Ursu, secretarul biroului secției de fanfară, inspectorul general al muzicilor militare, a rostit un cuvînt de salut, apoi s-a referit la aspecte actuale ale muzicii de fanfară. Secția de fanfară — a subliniat vorbitorul — a desfășurat o susținută activitate de creație, organizare și îndrumare, reușind să contribuie la dezvoltarea muzicii românești de fanfară, să acorde un sprijin competent și constant formațiilor de amatori, să difuzeze și să popularizeze în rîndul publicului larg creația actuală de fanfară, cîntecul patriotic revoluționar și ostășesc.

Biroul secției de fanfară din Uniunea compozitorilor a sprijinit munca de creație a membrilor secției urmărind ca aceasta să contribuie cît mai eficient la educația patriotică a maselor largi prin realizarea unor lucrări valoroase din punct de vedere tematic și artistic, cu un mesaj militant.

Astfel au fost realizate lucrări de proporții, aparținînd genului simfonic, gîndite și scrise în sfera coloristică a aparatului sonor al fanfarei, într-un limbaj evoluat, cu o tematică evocatoare, inspirată din trecutul de luptă glorios al poporului român, al partidului, al clasei muncitoare : 75 de ani de la răscoalele țărănești din 1907, 60 de ani de la crearea U.T.C., 525 de la urcarea lui Ștefan cel Mare pe tronul Moldovei.

În cinstea acestor aniversări s-au realizat lucrări cum sînt : *Ștefan cel Mare* — suită simfonică de Savel Horceag, *Poem eroic* de colonel Sergiu Eremia, *Vlăstarele vieții cîntă pacea* — triptic simfonic de Dumitru Răuță, *Sărbătoarea tineretului* — suită simfonică de colonel Emilian Ursu, *Plai carpatin* — fantezie de colonel Horea Ardeleanu, *Acest pămînt* (1907) — poem simfonic de maior Ioan Ursu, *Tinerețe* — suită de teme în stil românesc de Ion Chioreanu, *În pas tineresc* — marș de locotenent colonel Gheorghe Vulpe, *Ștefan, Domn cel Mare* — preludiu simfonic de colonel Emilian Ursu.

De asemenea au mai fost realizate lucrări dedicate aniversării a 90 de ani de la crearea P.S.D.M.R., dintre care menționăm poemul simfonic *Biruitorii* de Dumitru Răuță și rapsodia *Patria în sărbătoare* de Ion Chioreanu.

Relevante pentru preocuparea creatorilor muzicii de fanfară de a aborda teme majore, ancorate profund în realitatea românească contemporană sînt lucrările dedicate aniversării a peste 50 de ani de activitate revoluționară și sărbătoririi zilei de naștere a celui mai iubit fiu al poporului nostru — secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, comandantul suprem al forțelor noastre armate, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

După cum cunoaștem cu toții, acestui eveniment aniversar armata i-a dedicat concertul omagial *Onor comandantului suprem*, prezentat la Ateneul Român, în programul căruia a fost interpretat în premieră poemul vocal-simfonic pentru fanfară simfonică, cor bărbătesc și soliști, *Glorie*, de colonel Emilian Ursu, versurile aparținînd poetului Nicolae Dumbravă.

În același context de preocupări, compozitorul Savel Horceag a realizat simfonietta *Triumful păcii*. Pe lîngă creațiile menționate subliniem și alte lucrări realizate recent : *Jienească* — suită de maior Ioan Ursu, *Kolavrismos*, dans tracic cu temă, triptic simfonic de locotenent major Corneliu Pătrașcu, *Ecouri peste vremi* — rapsodie de Constantin Simionescu, piesă dedicată aniversării a 200 de ani de la răscoala populară condusă de Horia, Cloșca și Crișan.

De asemenea au fost realizate marșuri cu melodică de inspirație populară, urmărindu-se afirmarea marșului de factură autohtonă. Din această categorie se detașează *Pro patria* de Ion Chioreanu, *Ai partidului stegari* de locotenent colonel Gheorghe Vulpe, *Sub drapelele oștirii* și *La paradă* de colonel Horea Ardeleanu, *Avînt tineresc* și *Marș de concert în stil popular românesc* de maior Ioan Ursu, precum și piese cu caracter de diverstiment și promenadă din care menționăm *Vals de concert* de locotenent major Corneliu Pătrașcu, *Sub arini*, vals de maior Ioan Ursu.

Biroul secției acordă atenție deosebită lucrărilor cenaclului de creație al muzicilor militare și altor compozitori amatori, în scopul promovării elementelor tinere, împrospătării și îmbogățirii repertoriului destinat fanfarelor.

O atenție deosebită a acordat biroul activității de îndrumare și sprijinire a fanfarelor de amatori. În acest sens se cuvine subliniat aportul membrilor secției de fanfară la revitalizarea unor fanfare de veche tradiție și la sprijinirea activității unor noi colective, cum sînt : Fanfara Casei municipale de cultură din Oradea, fanfara Casei de cultură din Slobozia, fanfara Liceului agro-industrial din Scor-

nicești, fanfarele minerilor din Valea Jiului, fanfara Clubului I.T.B., fanfara Căminului cultural din Turnișor, Județul Sibiu, fanfara U.T.C. a Combinatului din Călărași.

Membrii biroului secției de fanfară au participat la consfătuirea cu dirijorii formațiilor artistice de amatori din orașele Iași, Focșani, Sibiu, Constanța, Baia Mare, consfătuire organizată în localul Muzicii reprezentative.

Au fost aduse, de asemenea, contribuții importante la îmbogățirea repertoriului ansamblurilor de amatori prin realizarea de orchestrații în versiune pentru fanfară a cîntecelor de masă, patriotice și revoluționare, a unor piese de muzică ușoară, cîntece și jocuri populare.

Au avut loc întîlniri periodice cu militarii din unități în cadrul cluburilor ostășești și caselor armatei, precum și cu oameni ai muncii de la întreprinderi din București (Semănătoarea, Vulcan, Mecanică Fină, Griviția Roșie), Focșani, Deva, Hunedoara, Lupeni, Petroșani, Sibiu ș.a. unde s-au prezentat microconcerte și medalioane muzicale.

O atenție sporită a fost acordată popularizării creației unor compozitori talentați care nu scriu muzică pentru fanfară, prin realizarea de orchestrații adecvate acestui gen.

S-a intensificat legătura cu cercurile de „Prieteni ai muzicii" de pe lîngă marile întreprinderi, în vederea popularizării muzicii de fanfară, s-a reluat tradiția concertului de promenadă prin organizarea în sezonul estival a unei adevărate stagiuni în parcurile și stațiunile balneo-climaterice.

Pentru viitor biroul se va îngriji ca întreaga activitate a membrilor secției și cenaclului de fanfară să se desfășoare pe baza planului de creație, reflectînd cît mai profund tematica de actualitate în spiritul exigențelor specifice dezvoltării genului muzicii de fanfară.

Un obiectiv important al muzicii noastre îl va constitui, de asemenea, activitatea de înregistrare la radio și televiziune a unor noi lucrări destinate fanfarei, precum și realizarea unor discuri cu muzică de acest gen.

Emilian URSU

Compozitori—interpreți

Nu aș dori acum să fac elogiul ideii de creator-interpret, calitate întîlnită la aceeași personalitate, dar tot mai rar pusă în evidență de epoca contemporană, epoca marilor (și obligatoriilor aș spune) specializări. Este inutil să ne rememorăm avantajele pe care le are (în principiu !) o versiune interpretativă a unei lucrări atunci cînd semnatarul ei este însuși creatorul ei. Se poate afirma că este greu (dacă nu chiar imposibil) de realizat o interpretare mai bună a unei piese decît acea furnizată de chiar cel care a gîndit-o (evident atunci cînd acesta este în același timp și un foarte bun interpret pe plan tehnic și muzical !). Ei bine, tinerii compozitori ai anului II (secția de specialitate) din conservatorul bucureștean au șansa de a fi (cu toții) pianiști dotați. I-am ascultat anul trecut și am remarcat această calitate. Ea poate aduce servicii mari într-un recital public (și lucrul acesta chiar s-a întîmplat în manifestarea publică amintită).

Anul acesta însă lucrurile (în mod inexplicabil) s-au prezentat diferit : cu excepția Anei Maria Avram (și parțial a lui George Balint — în lieduri) prezența pianistică a tinerilor creatori a fost corectă, curată sub aspect tehnic, dar insuficient de convingătoare pe plan muzical. Sigur că acest fapt a dăunat receptării corespunzătoare a lucrărilor care, uneori, s-au văzut puse într-o lumină mai puțin favorabilă prin interpretarea dată de însișiși părinții lor spirituali ! Lipsa de convingere, insuficienta incisivitate (atunci cînd era necesară), o anumită indiferență și chiar lipsă de muzicalitate, iată cîteva atribute nedorite descifrate în interpretare. Este păcat să fie așa mai ales cînd partenerii de recital (studentele Carolina Astanei, Ruxandra Vodă și Liliana Petrescu) au dovedit o participare muzicală cel mai adeseori convingătoare, o prezență sensibilă, înțelegere a textului muzical (cît despre „participare" l-am aminti și pe studentul în medicină Ștefan Poenaru care a abuzat puțin de acest atribut ajungînd la limitele operei — totuși ! — într-un lied). Cred că tinerii creatori ar trebui să mediteze puțin la acest aspect.

Cît despre lucrările audiate se cuvine a spune și despre ele cîteva cuvinte.

Liedurile Anei Maria Avram (2 în loc de 6 cum eram anunțați de program) au creionat cu sensibilitate universurile poetice ale lui Blaga și Verlaine, încercare semnalată și în cele două lieduri ale Mihaelei Stănculescu (pe versuri de Nichita Stănescu). *Tema cu variațiuni* pentru pian a aceleiași autoare a demonstrat o bună construcție și o bună punere în pagină a muzicii. Interesant *Scherzo*-ul lui Adrian Nichiteanu, mereu „rupt", cu revenirea obsesivă a unei leit-idei muzicale. Liedurile sale au recompus cu exactitate universul poetic al Anei Blandiana, autoarea versurilor. Oarecum deosebite, liedurile lui George Balint au dezvoltat mult pe plan muzical ideile sugerate de textul bacovian, participarea pianului (foarte extinsă) amplificînd mult dimensiunile partiturii. În fine *Scherzo*-ul lui Balint ne-a demonstrat același excelent și eficient autor de muzică de pian, de data aceasta (spre deosebire de anul trecut) mai preocupat de miezul muzical al lucrării, fără a neglija latura exterioară, virtuoză, deseori spectaculoasă (apreciere în egală măsură valabilă și la lieduri).

De compozitori cred că ne putem declara mulțumiți. Așteptăm în concertul viitor replica... pianiștilor. Aici tinerii noștri creatori ne-au rămas datori.

Dan BUCIU

Concertele Conservatorului bucureștean

Am considerat întotdeauna, iar realitatea ultimilor ani a confirmat acest deziderat, că formațiile orchestrale și camerale ale conservatorului bucureștean, soliștii instrumentiști și vocali, studenți ai acestei instituții de învățămînt artistic, pot și trebuie să joace un rol mai activ în contextul vieții noastre de concert. Iar aceasta pentru că, pe de-o parte actualii studenți, viitorii interpreți profesioniști, realizează o pătrundere treptată și firească în mediul în care își vor desfășura ulterior activitatea, iar pe de altă parte, publicul însuși are posibilitatea de a-i cunoaște din timp pe cei ce vor da mîine consistență peisajului muzical. Să amintim, în plus, și un aspect conjunctural, totuși important, și anume creșterea sensibilă, în ultima vreme, a calității artistice a producțiilor conservatorului, în mare măsură, din păcate, prin scăderea drastică a numărului candidaților admiși în această instituție de învățămînt artistic.

Și, cum este firesc, în mod deloc surprinzător, principalul organism care a cunoscut o creștere spectaculoasă este acela al orchestrei, colectiv condus de experimentatul muzician și dirijor Aurel Niculescu. Două sînt, de fapt, aspectele esențiale care fac ca acest colectiv să reprezinte în acest moment o valoare certă, de autentic nivel, în contextul colectivelor simfonice bucureștene : este vorba de disponibilitățile individuale deosebite ale fiecărui student instrumentist și, pe de altă parte, de tactul pedagogic, de știința arhitecturală vie, mobilizatoare, a dirijorului Aurel Niculescu.

Două dintre concertele lunii martie — concerte avînd același program și soliști diferiți — au atras atenția prin înaltul simț pedagogic al orientării repertoriale ca și prin calitatea de excepție a execuției orchestrale ; este vorba de concertele pe care Orchestra de studenți a Conservatorului bucureștean le-a susținut la Ateneul Român, concerte în care au fost interpretate lucrări aparținînd lui Mihai Moldovan, Beethoven și Ceaicovski, creații de o diferențiere stilistică netă, menite a contribui în mod decisiv la creșterea profesională a tinerilor orchestranți. Am în acest sens în vedere excelenta interpretare a suitei din baletul *Spărgătorul de nuci* de Ceaicovski, lucrare de mare strălucire și antren sonor, împlinită în spiritul unei virtuozități, în egală măsură de grup și pe partide ; impresionantă a apărut aici și evidențierea funcțională a reliefului timbral, factor decisiv în definirea construcției de ansamblu a lucrării. La Mihai Moldovan, în lucrările destinate ansamblului de corzi, construcția edificiului sonor se realizează în mare parte prin diferențierea tonurilor de nuanță în cadrul dominantei mai mult sau mai puțin subliniate a grupului. Și aici trebuie apreciat că Aurel Niculescu a știut să stimuleze, portretizînd o veritabilă imagistică sonoră de autentic rafinament coloristic.

Pentru Vlad Dinulescu — lucrînd actualmente la clasa Constantin Ionescu Vovu, abordarea partiturii *Concertului nr. 4, în sol major*, de Beethoven constituie un act de adevărată responsabilitate profesională ; am în vedere logica construcției sprijinită pe consistența adecvată a tonului, o anume ancorare sănătoasă față de litera și spiritul textului muzical.

Cu o zi mai înainte, interpretînd aceeași lucrare, Viniciu Moroianu — aparținînd clasei de pian Gabriel Amiraș, a impresionat mai ales prin valoarea de excepție a demersului muzical poetic elocvent explicitat de o subtilă dozare timbrală a frazei. Sînt aspecte pe care le-am regăsit ulterior la tînărul interpret și în execuția *Sonatei în si bemol minor* de Chopin ; dozajul psihologic și timbral, stabilit între ultimele două părți, *Largo* (marșul funebru) și *Presto*, constituie o realizare de excepție. Mai mult decît atît, în seria aparițiilor concertistice și solistice camerale ale lui Viniciu Moroianu la începutul acestui an un loc aparte îl ocupă prezentarea celebrului opus brahmsian *Variațiuni și fugă pe o temă de Händel* ; grandoarea construcției acestei lucrări, înțeleasă și magistral realizată de tînărul pianist, apare subtil împlinită în planul tensiunii emoționale, al relației cu gîndirea timbrală de natură orchestrală.

Este, de fapt ,vorba de două producții deosebit de interesante ale conservatorului bucureștean, una dedicată creației lui Frédéric Chopin, realizată de diferitele clase ale catedrei de pian, iar alta datorată în exclusivitate clasei Gabriel Amiraș, dedicată muzicii lui Schumann și Brahms. Menționez aici — provenind de la aceeași clasă, prezența sensibilă, inteligent orientată a Ilenei Horculescu, antrenul interior pianistic riguros supravegheat și echilibrat, la Constantin Sandu — clasa Constantin Ionescu Vovu, realizarea de reală finețe poetică și maleabilitate expresivă a *Sonatei în si minor* de Chopin, versiune datorată lui Gönül Abdulah, de la clasa Vioricăi Zorzor.

Sînt doar cîteva dintre manifestările de ținută ale conservatorului bucureștean, manifestări ce trebuie privite ca parte integrantă a vieții de concert a Capitalei.

Dumitru AVAKIAN

„Programatismul în muzică"

De cîțiva ani, Filarmonica „George Enescu" colaborează cu Liceul de Artă „George Enescu" într-un ciclu de concerte dedicate inițierii elevilor în tainele muzicii simfonice.

În stagiunea 1982—1983, Persida Ispirescu, consultant artistic al Filarmonicii, a propus celor doi dirijori ai orchestrei liceului — Petru Andriesei și Nicolae Racu — să organizeze două concerte cu titlul — atrăgător, „Programatismul în muzică". Despre primul dintre ele, condus de Nicolae Racu, există deja elogioase consemnări în presă, ceea ce demonstrează audiența de care s-a bucurat în rîndurile micilor melomani și ale criticii muzicale. În rîndurile următoare, aș dori să vorbesc despre al doilea concert al ciclului, dirijat și comentat de Petru Andriesei.

Am spus „comentat", pentru că — reluînd o formă celebră lansată de Leonard Bernstein — dirijorul este și cel care vorbește despre lucrările cîntate, exemplifică cu orchestra temele mai importante, procedeele de orchestrație, componistice, etc. Stilul lui Petru Andriesei este marcat de un profesionalism de ținută, atestînd o profundă cunoaștere a istoriei muzicii, a stilurilor compozitorilor, a datelor biografice și istorice în care au trăit.

Programul a cuprins o lucrare românească, *Trei jocuri dobrogene* de Anton Dogaru și trei opusuri celebre ale romantismului european : *Preludiu la actul I al operei „Lohengrin"* de Richard Wagner, *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în si minor* de Camille Saint-Saëns și partea a III-a și a IV-a din *Simfonia a IV-a în fa minor* de Piotr Ilici Ceaikovski.

Anton Dogaru a scris o muzică accesibilă, frumos colorată timbral și captivantă în întorsăturile ei ritmico-melodice, evitînd pitorescul ilustrativ. De subliniat felul în care dirijorul Petru Andriesei a demonstrat micilor ascultători că programatismul poate cuprinde în sfera sa și imaginile poetice trezite de un peisaj, de o anumită zonă folclorică, etc. Remarcabil mi s-a părut felul în care a lucrat cu orchestra o pagină contemporană (în paranteză fie spus, volumul de muncă pe care îl depun elevii — membri ai orchestrei — este cu totul impresionant : se repetă în stilul formațiilor profesioniste, acești copii avînd, însă, totuși, și... misiunea de învăța la atîtea obiecte de cultură generală și de a nu neglija studiul propriu-zis al instrumentului ales).

Nivelul la care se situează performanțele orchestrei Liceului de Artă a fost ilustrat de competența cu care au fost abordate lucrări dificile din marele repertoriu simfonic universal. Omogenitatea compartimentelor, corelarea lor (deosebit de bine au sunat suflătorii orchestrei) sînt rezultatul unei munci migăloase, al nenumăratelor ore de repetiții pe care dirijorii orchestrelor le realizează, în care lupta pentru finisarea detaliului este pe primul plan. În felul acesta, paginile redutabile ale lui Wagner și Ceaikovski (foarte bine au sunat corzile în Scherzoul *Simfoniei a IV-a*), au fost interpretate fără deosebiri majore față de un ansamblu profesionist.

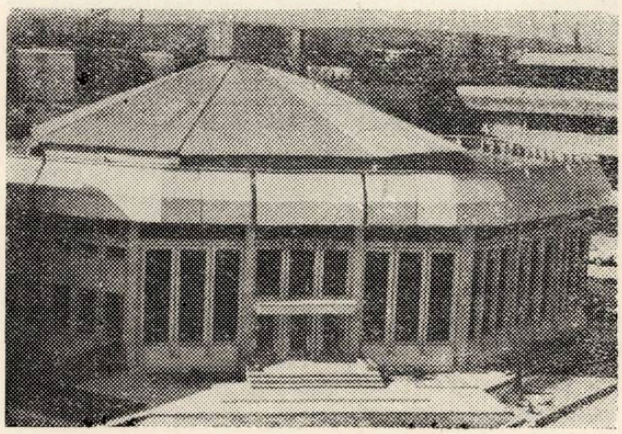
Concertul a avut și un solist, pe violonistul Liviu Ailincăi, elev în clasa a IX-a la clasa profesoarei Mihaela Tomescu. El a ales pentru prima lui apariție cu orchestra, dificilul *Concert nr. 3* de Saint-Saëns (partea I). Siguranța tehnică este un bun cîștigat de tînărul violonist, ceea ce îngăduie să aspire la o bună lărgire a repertoriului său, cu piese importante ale literaturii violonistice.

Concertul orchestrei de elevi dirijată de Petru Andriesei a fost o adevărată încîntare, atît prin nivelul la care a ajuns în momentul de față, cît și prin promisiunea de viitor pe care o conțin omogenitatea și standardul tehnic și muzical al membrilor formației.

Maya BADIAN

Eveniment băcăuan

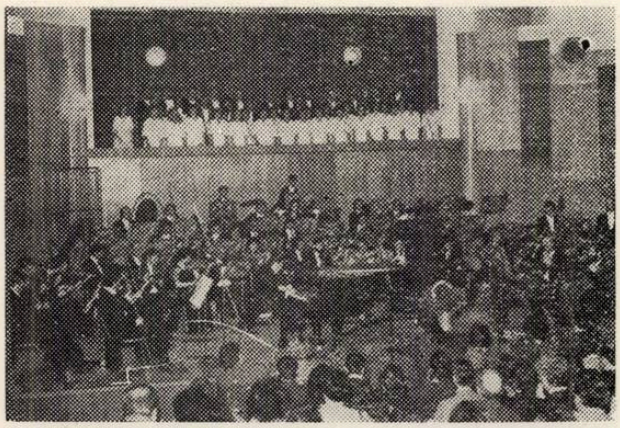
Un eveniment a cărui perioadă de ciclicitate se măsoară poate în decenii la nivelul unei urbe și în ani la nivelul întregii țări. Surpriza băcăuană s-a numit de această dată sala „Ateneu" — cît de mari sînt ambițiile localnicilor ! — adevărat templu al artei în care să se facă și să se asculte muzică, multă muzică. O stare de emulație a cuprins practic întreaga așezare ; mai toți locuitorii orașului discutau despre același lucru cu mîndrie, sub semnul efervescenței marilor evenimente, intolerabili la comiterea vreunei sugestii or în fața atitudinilor neutre.



Și dacă inițial proiectul a aparținut arhitectei Rozela Georgescu, la a cărui concretizare și-au adus contribuția lor responsabilă constructori, tehnicieni, economiști, acum edificiul are un beneficiar comun, aparține tuturor celor deschiși spre arta sunetelor. Dar cei pentru care „Ateneul" băcăuan va însemna însuși locul de muncă, spațiul incontestabil ideal pentru afirmare deplină, pentru ivirea unor notabile fapte artistice, sînt membrii orchestrei simfonice. Liderul lor, dirijorul Ovidiu Bălan, s-a dovedit a fi un tenace organizator, un demn reprezentant al intereselor colectivului pe care-l conduce, intransigent în fața superficialității, a jumătăților de măsură, depunînd eforturi stăruitoare, solicitînd consecvent realizări de calitate în consens cu deziderateie prezente și viitoare ale culturii băcăuane. Astfel, tema proiectului s-a amplificat permanent ajungîndu-se în final la o construcție arhitecturală monumentală cu o sală de 310 locuri, desfășurată pe gradene în jurul unei scene deschise, iar ceea ce contează în primul rînd — climatul acustic — a fost realizat cu impecabilitate de inginerul acustician Virgil Marinescu. Modernul edificiu nu se identifică însă numai cu sala de concert, el este înzestrat cu dotările anexă indispensabile unei funcționalități optime, independente : un spațiu de capacitate mai mică situat la subsol destinat repetițiilor, săli pentru studiul individual, orgă de lumini, cameră de televiziune, studio

de înregistrări, centrală proprie de ventilație adaptată tipului de construcție capsulată.

Aflată în casă nouă, orchestra băcăuană a oferit invitaților săi — numărul lor a depășit posibilitățile de găzduire — un adevărat festin muzical desfășurat pe parcursul a patru zile, structurat în trei programe selectate după criteriul diversității și în funcție de disponibilitățile actuale ale ansamblului. Primul program a avut, dincolo de caracterul sărbătoresc, însemnele unei premiere : pentru prima oară la Bacău



publicul a asistat la un concert vocal-simfonic, orchestrei asociindu-i-se corul de cameră *Ateneu* condus de Ion Bănică. Ovidiu Bălan a dirijat în maniera-i caracteristică, cu aplomb și eficiență *Rapsodia I* și *Odă patriei* (versiunea lui Sergiu Sarchizov la *Rapsodia a II-a)* de Enescu. *Concertul nr. 2* pentru vioară și orchestră de Wieniawski (solistă Mihaela Martin) și *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven (la pian, mai puțin inspirat, Mircea Dan Răducanu). Al doilea program l-a avut la pupitrul dirijoral pe Igor Ciornei care a condus orchestra spre restituirea *Uverturii festive* de Nicolae Buicliu, *Simfoniei a V-a* de Beethoven sau reintrepretarea *Concertului* de Wieniawski (un adevărat tur de forță al Mihaelei Martin, egală cu sine însăși — măsură a valorii). Ultimul program a avut de drept și de fapt un caracter extraordinar prin prezența dirijorului elvețian Robert Dunand, creatorul unei versiuni de referință (ce păcat că nu a existat posibilitatea unei înregistrări !) a *Sheherazadei* lui Rimski-Korsakov. (De menționat prestația unor tineri instrumentiști — Petrică Pană, Aurel Ursinschi, Dorel Baicu — care au sugerat potențialitățile colectivului instrumental). Robert Dunand este un dirijor cu o gestică studiată, poate în unele momente ambiguă dar în orice caz refractară disipărilor de orice natură, inteligentă, favorabilă exteriorizării unor resurse cu adevărat hipnotice, relevante în *Fantasmele* pentru suflători de Vasile Timiș și în opusul concertant mozartian (avînd-o ca solistă pe pianista Mihaela Constantin). Reușitele artistice (ce au marcat, cu preponderență, zilele acestui autentic festival) au declanșat în conștiința spectatorilor nostalgia actului consumat, trăit incandescent, nostalgie ale cărei semnificații pot însemna noi și noi reveniri în atît de ospitaliera „casă a muzicii".

Liviu DĂNCEANU

CONCURSURI INTERNAȚIONALE DE COMPOZIȚIE ȘI INTERPRETARE

Antidogma musica

Primul concurs internațional de compoziție ANTIDOGMA MUSICA va avea loc în septembrie 1983 la Torino și Antico Terziere di Passerano Marmorito, în colaborare cu Comitetul Intercomunal cultural Alto-Astigiano.

Concursul se va desfășura de la 30 septembrie 1983 în cadrul celui de al 6-lea Festival Internațional ANTIDOGMA MUSICA. Pot participa compozitori europeni născuți după 19 septembrie 1945. Tema concursului : *Chitara în muzica de cameră contemporană.* Lucrările vor putea avea următoarea structură :

— chitară și pian
— chitară, pian și flaut
— chitară, pian și vioară
— chitară, pian și percuție
— chitară, pian, flaut și percuție
— chitară, pian, vioară și percuție

cu sau fără bandă magnetică.

Piesele vor fi scrise pentru minimum 2, maximum 4 executanți, cu bandă magnetică ad libitum.

Flauți : în do, în sol, flaut piccolo (un singur instrumentist).

Percuția : excluzînd timpanii.

Numele compozitorului nu va apare pe partitură unde, în schimb, vor fi indicate titlul și durata compoziției. Partitura va fi însoțită de un plic închis, pe care va fi scris titlul lucrării. El va conține în interior : numele și prenumele autorului ; locul și data nașterii, adresa, naționalitatea ; titlul. Pentru lucrările prevăzînd bandă magnetică va fi trimisă o copie pe turația $7^1/_2$ (19).

Compozițiile vor fi trimise pînă la 20 septembrie 1983 pe adresa : ANTIDOGMA MUSICA — Via Cernaia 38 — 10122 TORINO — ITALY.

Premiul Valentino Bucchi — Concurs internațional pentru tinerii muzicieni

Cea de a 6-a ediție a Concursului internațional pentru violoncel și cvartet de coarde — interpretare și compoziție — VALENTINO BUCCHI se va desfășura în luna noiembrie la Roma avînd următoarele compartimente :

a) Concurs de interpretare — violoncel
b) Concurs de interpretare pentru cvartet de coarde
c) Concurs de compoziție pentru violoncel
d) Concurs de compoziție pentru cvartet de coarde

a) *Concursul internațional de interpretare la violoncel* va avea loc la Roma între 15 și 24 noiembrie 1983. Pot participa violoncelişti din orice țară, care nu au împlinit vîrsta de 38 de ani la 1 ianuarie 1983. Cererea de participare trebuie să ajungă pînă la data de 15 septembrie 1983 la Secretariatul Premiului Valentino Bucchi — *Associazione Musicale Valentino Bucchi, via Ubaldino Peruzzi 20, 00139 Roma — Italia.*

b) *Concursul internațional de interpretare pentru cvartet și coarde* se va desfășura la Roma, între 17 și 24 noiembrie 1983. Concursul este rezervat formațiilor din orice țară, ai căror componenți nu au împlinit vîrsta de 40 de ani pînă la 1 ianuarie 1983. Cererea de înscriere la concurs trebuie să ajungă pînă la data de 15 septembrie 1983 pe adresa de mai sus.

c) *Concursul internațional de compoziție pentru violoncel* cuprinde, la rîndul său, 4 categorii : A, B, C, D (juniori). Se pot înscrie la categoriile A, B și C compozitorii din orice țară care, la 1 ianuarie 1983, nu împliniseră vîrsta de 40 de ani ; la categoria D (juniori), compozitori care nu au împlinit 27 de ani pînă la 1 ianuarie 1983. Fiecare concurent poate participa la una sau mai multe categorii.

Categoria A : lucrări pentru *violoncel și orchestră* cu durata de 10-20 minute. Lucrarea trebuie să poată fi executată de o orchestră simfonică obișnuită. Este exclusă folosirea corului, soliștilor vocali și recitatorilor.

Categoria B : lucrare camerală pentru *violoncel și alte instrumente* — de la 3 la 12 în total — avînd o durată de 8 pînă la 15 minute. Se exclud lucrările pentru cvartet de coarde.

Categoria C : lucrare pentru *violoncel solo*

Categoria D (juniori) : lucrare pentru *violoncel și un alt instrument.*

Concurenții trebuie să trimită lucrările, semnate pentru toate cele 4 categorii, în original și șapte copii, în așa fel încît ele să ajungă pînă la 30 septembrie 1983 la Secretariatul Premiului Valentino Bucchi — *Associazione Musicale Valentino Bucchi, via Ubaldino Peruzzi, 20 — 00139 Roma.* Pe original și pe fiecare copie trebuie să figureze : data și locul nașterii, naționalitatea, adresa ; durata compoziției și numărul interpreților. Fiecare copie trebuie să conțină indicațiile autorului, în conformitate cu originalul. Nu se iau în considerație înregistrările pe disc sau bandă magnetică. Compozițiile prezentate trebuie să fie inedite și nu trebuie să fi fost premiate, executate sau radiodifuzate înainte de terminarea concursului.

d) *Concurs internațional de compoziție pentru cvartet de coarde.* Pot participa compozitori din orice țară care nu au împlinit vîrsta de 40 de ani la 1 ianuarie 1983. Concurenții trebuie să trimită lucrările semnate, în original și șapte copii, pînă la 30 septembrie 1983 (data sosirii) la Secretariatul Premiului Valetino Bucchi, pe adresa de mai sus. Pe original și pe fiecare copie trebuie să figureze numele și prenumele concurentului ,data și locul nașterii, naționalitatea și adresa. Trebuie indicată, de asemenea, durata lucrării. Fiecare copie trebuie să preia indicațiile autorului în conformitate cu originalul. Nu se admit discuri și înregistrări pe bandă. Concursul va fi epuizat în cursul lunii noiembrie 1983. Compozițiile prezentate trebuie să fie inedite, și să nu fi fost premiate nici interpretate sau radiodifuzate pînă la terminarea concursului.

Premiul Arthur Honegger

Premiul ARTHUR HONEGGER 1983 se atribuie unui compozitor pentru o *lucrare corală à cappella,* cu sau fără soliști vocali, editată sau nu, cu o durată minimă de 10 minute. Lucrarea nu trebuie să fie mai veche de 10 ani ; autorul trebuie să fie în viață în ziua deschiderii concursului.

Candidaturile trebuie depuse sau trimise în plic recomandat Secretariatului general (*Secrétariat Général du Prix — Fondation de France — 40, avenue Hoche — 75008, PARIS*) între 1 iulie — 31 octombrie 1983.

Lucrările trebuie să îndeplinească următoarele condițiuni :

a) să respecte, ca formă și fond, criteriile anunțate în preambul

b) să fie prezentate sub formă de partituri finisate și, dacă este posibil, însoțite de documente sonore : discuri, copii pe bandă sau casete ;

c) să fie susceptibile de noi execuții în condiții obișnuite accesibile unei corale, profesionale sau nu.

Candidații nu sînt supuși niciunei condiții de vîrstă sau naționalitate. Concursul este anonim. Lucrarea trebuie prezentată cu un număr de cod sub care ea va fi supusă juriului.

Textele trebuie însoțite — dacă sînt într-o limbă străină — de traducerea franceză (nu în scopul interpretării).

Candidații trebuie să trimită o singură piesă.

În același plic cu partitura, purtînd același număr de cod, ales ca simplă mențiune, se va trimite un *curriculum vitae* și lista cu principalele lucrări ale candidatului, eventual cu indicarea primei lor audiții.

Suma totală a Premiului va fi, în 1983, de 300.000 franci. El va fi decernat, în principiu la sfîrșitul anului 1983 sau începutul lui 1984.

Premio Città di Trieste

Cea de-a 22-a ediție a Concursului Internațional de compoziție PREMIO CITTÀ DI TRIESTE, care are loc în anul 1983, este rezervată unei *lucrări pentru flaut și orchestră*, inedită, niciodată executată, cu o durată între 15 și 25 de minute. Concursul este accesibil compozitorilor de toate naționalitățile, fără limită de vîrsă, cu excepția cîștigătorilor Premiului I ai edițiilor precedente.

Lucrările trebuie să parvină Secretariatului Premiului Muzical *CITTÀ DI TRIESTE, Palazzo Municipale, piazza dell'Unità d'Italia 4,* înainte de *10 septembrie 1983.*

Fiecare partitură va trebui să poarte un semn distinctiv (cuvinte, litere sau numere excluzînd semnele grafice) și să fie însoțită de un plic închis care va purta același semn. Plicul va cuprinde identitatea compozitorului, adresa, două fotografii și un scurt *curriculum vitae* ale autorului ca și o declarație semnată, care să ateste faptul că lucrarea respectivă nu a mai fost publicată, executată sau premiată la alte concursuri. Absența acestei declarații aduce cu sine eliminarea din concurs. Se vor deschide numai plicurile cu lucrările premiate.

Concursul este dotat cu următoarele premii :

— Un premiu I de 3.000.000 de lire la care se va adăuga interpretarea lucrării în cursul stagiunii simfonice de primăvară a Teatrului Municipal „Giuseppe Verdi" din Triest.

— Un premiu II de 1.000.000 lire

— Un premiu III de 500.000 de lire

Michaela ROȘU

Muzica pe meridianele globului

Există un MIDEM „clasic" unde, prin intermediul caselor de discuri dar și al unor concerte pe viu, genul simfonic, cameral, liric se înfățișează în haine de sărbătoare. „Revelația ultimului MIDEM—CLASIC, spune Jacques Lonchampt în LE MONDE, au constituit-o discurile compacte de 12 cm. și 60 minute, care funcționează pe bază de laser și sînt socotite, practic, inuzabile. Pînă la sfîrșitul anului 1982 s-au produs 200 titluri și pentru 1983 se anunță alte 300.

● Același cronicar semnează în cotidianul francez o amplă trecere în revistă a festivalului trienal de compoziție TESTIMONIUM de la IERUSALIM aflat sub patronajul nonagenarei Reha Freier. „Cel mai mare succes al ultimei ediții l-au avut lucrările *Shaar* de Xenakis, opera într-un act de Mark Kopytmann pe un excelent libret de însăși Reha Freier, precum și un concert de vioară de Thomas Marco, Spania".

● „Am asistat la o adevărată redescoperire a capodoperei lui Gound — *Faust*", notează cronicarul în LE MONDE despre premiera de la Opera din *TOULOUSE* — „datorată atît excelentei conduceri muzicale a lui Michael Plasson, regizorului Nicholas Joël dar și Margaretei interpretate de Diano Soviert, excelentă actriță, frumoasă, sveltă, cu glas scăldat în culori de vis și mătase, asemeni celui al unei Cotrubaș". Iat-o așadar, devenită etalon, pe soprana binecunoscută nouă tuturor.

● Într-o arenă de circ la *COPENHAGA*, „o premieră care poate fi socotită un moment crucial în istoria teatrului liric", așa își începe cronicarul de la NEUE ZÜRCHER ZEITUNG comentariul la spectacolul *Det guddommelige Tivoli* de Per Norgaard (născ. 1932) sub bagheta „foarte talentatului și tînărului Kaare Hansen". Și nu faptul că lucrarea înfățișează prin figura pictorului elvețian Adolf Wölfli care a trăit într-un ospiciu, multipla alienare a lumii, ci „formidabilele realizări actoricești-muzicale, la care deviza este neprevăzutul și fantezia", iată ce îl determină pe cronicar să aprecieze la superlativ această premieră.

● *Fantezia* este cuvîntul cheie și în interviul amplu acordat de cunoscutul regizor german Harry Kupfer săptămînalului SONNTAG din RDG, pe tema „Wagner". „Cea ce se cere acum pentru a pune în lumină dimensiunea mitică a operelor sale este fantezia. Născocit de Wagner din unghiul de vedere al secolului al 19-lea, mitul are o dimensiune care depășește cu mult această perioadă. Iată ce avem noi de arătat", spune Harry Kupfer ale cărui regii la Opera comică din RDG sînt renumite. Și tot el, despre opera lui Wagner : „Contradictoriul lor furnizează posibilitatea de a da o direcție sau alta interpretărilor. Și dacă adesea ele aruncă o mănușă timpului, punînd pe ordinea de zi probleme fundamentale, și dacă răspunsurile sînt ingenios construite, ori întrebările sînt lăsate deschise — ceea ce mie mi se pare a fi cel mai bine — ca de ex. *Parsifal* ori *Inelul Nibelungilor*, atunci avem de a face cu arta scrisă cu majusculă".

● Cotidianul japonez THE DAILY YOMIURI a considerat versiunea *Requiemului german* de Brahms în interpretarea Orchestrei și a Corului Radiodifuziunii din Leipzig sub bagheta lui Wolf Dieter Hauschild drept cel mai bun concert al anului 1982 la TOKIO.

● „Cine apără publicul" este titlul cronicii apărute în NEUE ZÜRCHER ZEITUNG pe marginea premierei *Olandezul zburător* la Opera din MÜNCHEN în regia lui Herbert Wernicke. Titlul vizează o concepție regizorală care „induce în eroare spectatorul, unde sensurile textului sînt nesocotite, regizorul punîndu-și în scenă propriul său comentariu la această operă, ceva absolut în afară de text și muzică".

● O „trădare a intențiilor wagneriene" este socotit de către Ernst Krause în săptămînalul „SONNTAG" felul în care se încheie montarea operei *Parsifal* la LEIPZIG de către Uwe Wand. „Titurel, mort, reapare în scenă într-o colivie ; Amfortas și Kundry sînt vii, dar se mișcă cu ochii închiși sugerînd moartea", etc. În schimb, „Sublima muzică este pe deplin servită de o orchestră de înaltă cultură muzicală — Gewandhaus — sub bagheta lui Wolf Dieter Hauschild și de interpreți de valoare : Klaus König — Parsifal, Sigrid Kehl — Kundry și Ekkehard Wlacshiha — Amfortas".

● Anticipații la festivalul jubiliar din vara aceasta de la BAYREUTH găsim în mai toată presa Europei centrale. Astfel în KURIER, la Viena, un interviu cu Georg Solti : „Am acceptat să fac *Inelul Nibelungului* numai pentru că am găsit în persoana regizorului Peter Hall un artist care să vrea, ca și mine, să facem un «Inel» *romantic*, fără nici un fel de abstractizări forțate. Vom folosi toate tehnicile de azi pentru a reproduce exact ceea ce a scris Wagner și, dacă nu va merge, vom recunoaște că nu mai e cu putință un «Inel» romantic. Dar atunci, nu voi mai face niciodată Wagner la Operă".

● La SCALA din MILANO, o premieră de mare răsunet, comentată în mai multe cotidiene : *Andréa Chenier*. La pupitru, tînărul Riccardo Chailly. Regia Lamberto Puggeli. Gerard — Pierro Cappucilli, Maddalena — Anna Tomowa-Sintow (frecvent prezentă în spectacolele de la Berlin-RDG), Andréa — spaniolul José Carreras, „sărbătorit cu o ploaie de flori, serpentine, confetti și urale". Acesta împreună cu Chailly sînt prezenți, alături de colectivul vienez, în alte patru spectacole *Andréa Chenier* la Opera din Viena în luna aprilie.

● „După o pauză de zece ani, din nou evenimente culturale la BEIRUT", notează cronicarul de la KURIER. „Trei concerte închinate păcii, au fost susținute de colectivele WIENER SINFONIKER, WIENER SINGAKADEMIE și ansamblul JOHANN STRAUSS, bucurîndu-se de un enorm succes. Beneficiul a fost donat copiilor satelor libaneze aflate în restriște".

● Maurice Bejart regizor ? Da. La GRAND THEATRE DE GENEVE a montat *Salomeea* de Richard Strauss. Însă cronicarul Walter Gürtelschmied nu are cuvinte de laudă pentru cel care „la ridicarea cortinei aduce în fața spectatorului un cazinou al unui hotel din Beirutul zilelor noastre în care se distrează și se plictisesc tot felul de oameni de afaceri europeni și arabi. Faptul că totuși pînă la urmă *Salomeea* la Geneva rămîne spectacolul operei lui Strauss s-a datorat cîntăreților Robert Tear, Simon Estes, Krystina Szostek-Radkova și Julia Migenes, mai puțin lui Horst Stein, a cărui conducere muzicală avea ceva fad, lipsit de expresivitate".

● Divergențele iscate la Filarmonica din BERLINUL OCCIDENTAL în vara anului 1982, ca urmare a hotărîrii lui Karajan de a angaja o tînără și excelentă clarinetistă împotriva votului orchestrei, au atins la sfîrșitul lunii februarie proporții comentate în toată Europa : orchestra a cerut demisia directorului Girth care a semnat contractul iar Karajan a anulat cîteva din participările sale cu orchestra berlineză, de pildă la festivalul de la Salzburg ca și unele înregistrări pe disc. Întrebarea din KURIERul vienez sună : „dat fiind că la mijloc e vorba de foarte mulți bani, să vedem cine va îngenunchia primul ?"

Corina JIVA

Cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la nașterea lui Johannes Brahms, la Baden-Baden au avut loc în perioada 3-8 mai zilele omagiale, prin care personalitatea marelui muzician va fi sărbătorită.

În perioada 24—29 mai a avut loc la Graz — Austria, Simpozionul J.S. Bach.

Yannis Xenakis a fost sărbătorit în contextul unui festival care s-a desfășurat în trei localități din S.U.A.: New York, Los Angeles, San Francisco.

Baletul *Rinocerii* după textul lui Eugen Ionescu a văzut lumina rampei la 12 febr. 1983 la Oldenburg. Partitura a fost scrisă de Klaus Henrich Stamer și Bernd Konrad.

Orchestra simfonică din Berlinul occidental va relua două lucrări care poartă semnătura lui Arnold Schönberg : *Ritualul primăverii* și *Unghiul morții*. Ambele lucrări au fost concepute în anul 1898.

C. PĂSCULESCU-FLORIAN

Prezențe românești peste hotare

Între 20-22 noiembie 1982 a avut loc în Berlinul Occidental, în cadrul simpozionului „Karl Hofer", întîlnirea internațională a compozitoarelor, întîlnire organizată și condusă de Academia de Arte a orașului.

Pus de la început sub semnul unei originalități, prin participări exclusiv feminine, simpozionul a demonstrat încă o dată creșterea valorilor creatoare feminine, această mișcare mondială de emancipare feminină atingînd în prezent, se pare, momente importante ale evoluției ei.

De altfel, întîlniri similare au mai avut loc cu doi ani în urmă la Bonn, sau în Italia, unde există periodic manifestări internaționale desfășurate sub genericul „Donne in Musica", sau în Statele Unite ale Americii, care se pare că sînt cele mai prolifice în astfel de reuniuni și exemplele pot continua.

Grupat pe două tipuri de manifestări — concerte și „ateliere de lucru" — simpozionul s-a conturat astfel cu un program consistent, variat, foarte interesant și mai ales foarte bine pregătit.

Cele două concerte au prezentat lucrări de muzică de cameră semnate de Jacqueline Fontyn (Belgia), Jivka Klinkova (R.P. Bulgaria), Ruth Zechlin (R.D.G.), Grete von Zieriz (Berlinul Occidental), Elzbieta Sikora (R. P. Polonă), Younghi Pagh-Pann (Coreea), Vivienne Olive (Anglia), Siegrid Ernst (R.F.G.), Adriana Hölszky (R.F.G.) și Liana Alexandra, într-o interpretare aleasă, susținută de soliști ai orchestrei Simfonice Radio și ai Filarmonicii din Berlin, dintre care menționez în mod deosebit pe flautistul Martin Ulrich Senn și violonista Marianne Boetcher. O contribuție deosebită la realizarea celor două concerte i-a revenit și dirijoarei Barbara Kaiser, care le-a pregătit cu multă pasiune și le-a prezentat într-o versiune interpretativă promptă și foarte eficientă, ce denota o excelentă cunoaștere a muzicilor propuse publicului.

De asemenea în cadrul workshop-urilor au fost prezentate, discutate și analizate o seamă de lucrări aparținînd autoarelor In-Sun Cho (Coreea), Susanne Erding (R.F.G.), Hope Lee-Eagle (Coreea), Teresa Procaccini (Italia), Elzbieta Sikora (R.P.P), Ruth Zechlin (R.D.G.), Jivka Klinkova (R.P.B.), Adriana Hölszky (R.F.G.), Carine Levine (R.F.G.), Margrit Zimmemann (Elveția), Ornella Guidi (Italia) și subsemnata, la care s-a adăugat și un portret componistic Grete von Zieritz. Cu ocazia acestor conferințe am prezentat și alte lucrări românești aparținînd autoarelor noastre Felicia Donceanu, Carmen Petra, Myriam Marbe, Mansi Barberis, Irina Odăgescu.

Din această succintă prezentare se poate observa că cele trei zile ale simpozionului au fost extrem de bogate și au reliefat variate preocupări componistice ale compozitoarelor participante. Prezente de la venerabilele vîrste de 80-90 de ani și pînă la cele mai tinere, care încă studiau compoziția, muzicienele reunite în acele zile în Berlinul Occidental au schimbat roditoare impresii, au dezbătut pe larg problematica creației feminine și promovarea ei în lume, au adus în discuții probleme legate de evoluția și emanciparea personalității feminine. Și motivul unei astfel de discuții apărea necesar și firesc, pentru că oricine ar fi ascultat doar cele două concerte prezentate la Academia de Arte cu remarcabile lucrări semnate de autoarele mai sus menționate ar fi rămas entuziasmat de profesionalismul și expresivitatea acestora. Un minunat și original simpozion internațional, care sperăm că la următoarea ediție va dezvălui noi valori ale artei feminine contemporane.

Liana Alexandra MORARU

*

Încă două premii prestigioase vin să se adauge palmaresului bogat cucerit de mai mulți ani de reprezentanți ai artei muzicale românești. La concursul internațional „Valentino Bucchi", în Italia, soprana Paulina Ciocmărean Stavrache și compozitorul Mihai Vîrtosu au cucerit fiecare premiul I, la categoriile respective. Juriul de canto a fost prezidat de C.F. Semini iar cel de compoziție de Roman Vlad.

Soprană Paulina Ciocmărean Stavrache a interpretat, în concertul laureaților, *Vin țigăncile* de Dumitru Capoianu, *Vier Letzte Lieder* de Richard Strauss și, din creația lui Valentino Bucchi, *Il pudore m'impedisce* din ciclul *Il contrabasso*. Presa a remarcat „marea stăpînire și limpezime a vocii, bine impostată și cu o dicție perfectă".

Compozitorul Mihai Vîrtosu a prezentat în concurs, la categoria lucrărilor pentru canto solo, piesa *L'avenir*, după Henri Michaux, despre a cărei primă audiție bucureșteană am vorbit în precedentul număr al revistei noastre.

Costin CAZABAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

„Orestie I" de Aurel Stroe

dr. Vasile TOMESCU

Tout récemment, la saison lyrique '83 de la Radio-Télévision Roumaine vient de connaître un événement proéminent. C'était, en première audition mondiale de concert, l'opéra *Orestie I* de Aurel Stroe. Evénement musical assurément proéminent, mais aussi hautement significatif par l'acuïté des problèmes de conception et de langage posés au domaine de la création et de l'interprétation de l'opéra contemporain. Compositeur particulièrement doué et témoignant d'une infaillible fidélité à ses aspirations de promouvoir une pensée et une expérience propres à la démarche visant au renouveau de la musique, Aurel Stroe devient, avec *Orestie I*, d'une éloquence sans précédent. Sans doute, s'agit-il d'un type d'opéra spécifique, lequel, évidemment, cherche encore son chemin, mais qui, néanmoins, dispose d'un indiscutable et considérable impact sur la configuration actuelle du contenu et la matérialisation des moyens expressifs du genre lyrico-dramatique d'ensemble.

L'idée de transposer en musique les textes dramaturgiques de l'Antiquité a valu à l'art sonore roumain des illustrations remarquables, à commencer par l'*Oedipe* de Georges Enesco. S'engageant dans cette voie avec *Pacea* (La paix) d'après Aristophane et *Orestie II* d'après Eschyle, Aurel Stroe s'affirmait déjà comme un innovateur passionné qui entend réaliser une synthèse entre les données d'une tradition prestigieuse sur le plan national et universel et les plus récentes conquêtes de la musique, sur le canevas des valeurs si distinctes du folklore musical roumain et d'ailleurs attestant l'ancienneté de leur héritage rythmique et modal. A coup sûr, les solutions créatrices proposées par Aurel Stroe dans *Orestie II* — œuvre que j'eus l'occasion de commenter après sa première audition en concert de 1978 — acquièrent avec *Orestie I* un potentiel autrement fort et suggestif. Il va de soi qu'entre les deux opéras qui transposent les deux premières pièces de la trilogie *l'Orestie* (soit, *Agamemnon* et *les Choéphores* ou „Les porteuses d'offrandes"), il existe un intime lien leur assurant l'unité, d'un côté par la continuité de la vision eschylienne dans les différentes phases du conflit, d'un autre par l'unité même de la dramaturgie musicale réalisée par le compositeur. Mais, *Orestie I* constitue davantage qu'une prémisse de cette admirable transfiguration sonore du cycle des trois tragédies : du fait qu'elle nous offre — cinq années après l'interprétation en concert de l'*Orestie II* — la conception élaborée et les solutions adoptées par Stroe, cette nouvelle œuvre représente, par rapport au chemin précédemment suivi par celui-ci, une confirmation *nec plus ultra* de la suggestivité obtenue des moyens utilisés.

Née du chant, de l'hymne pathétique évoquant la joie de vivre en même temps que les infortunes semées sur les pas de l'être humain, la tragédie grecque remplira avec Eschyle — par excellence „le poète du Destin" — la noble tâche de lutter pour l'élévation morale de l'homme en posant la volonté et la lucidité d'esprit des mortels au-dessus des sentences de la destinée que les Anciens tenaient pour d'inéluctables attributs divins. Bien plus que les quatre pièces conservées des presque 85 écrites par Eschyle, la trilogie l'*Orestie* exprime les idéals politiques de la démocratie athénienne, à laquelle appartenait le dramaturge grec, visant à imposer des institutions — telles que l'aréopage — capable d'exercer une autorité morale dans l'effort de purifier les moeurs, de rendre meilleure la vie collective de la cité. La première des pièces de cette trilogie — par ailleurs l'unique trilogie conservée entière de toute la littérature dramatique grecque, écrite et jouée à Athènes en 458 av.n.è., — *Agamem-*

non, s'inspire de l'*Odyssée* d'Homère, plus précisément de l'épisode de l'assassinat de celui-ci le jour même de son retour glorieux de la campagne entreprise et menée contre Troie afin de venger le rapt de la belle Hélène, épouse de Ménélas, roi de Sparte, commis par Pâris — fils de Priam, roi de Troie — qui s'était fait promettre l'amour de celle-ci en obtenant les bonnes grâces de la déesse Aphrodite à laquelle il avait offert en guise d'hommage pour sa beauté, la pomme d'or. Les deux pièces suivantes de *l'Orestie (les Choéphores* et *les Euménides)* illustrent le châtiment de Clytemnestre, l'épouse meurtrière d'Agamemnon, précisément dans le but d'affirmer le principe de la justice morale, sanctionné par l'aréopage comme supérieur à l'antique principe de vengeance aveugle qui consumait l'humanité dans le temps et l'espace.

Tout en restant généralement fidèle au texte dramatique, le compositeur lui prête des puissances sonores qui se constituent dans une diversité presqu'inépuisable de structures vocales et instrumentales — en solo et ensemble ; absolument étonnantes ces forces sonores, depuis le chant d'une simplicité téméraire qui rappelle les formules archaïques — tous ces phonèmes élémentaires —, depuis le récitatif où la densité du discours supplée à l'austérité de l'intonation, et jusqu'à ces constructions mélismatiques monodiques d'une formidable imagination. Cette individualisation des personnages et cette synthèse de l'action trouvent leur complément dans la synchronisation hétérophonique et polymélodique dans l'esprit d'une sensibilité bien proche de notre entendement à travers le mélos folklorique ancestral et le chant byzantin si vivant dans la tradition spirituelle de l'espace carpato-ponto-danubien. Du même fond de musicalité autochtone, mais aussi des propres recherches du compositeur dans le domaine des musiques extraeuropéennes vieilles des quelques millénaires, émanent les combinaisons vocales et instrumentales. Usant abondamment d'instruments de percussion — dont les uns sont de la propre invention de l'auteur et déterminés par lui en ce qui concerne leur technique et leurs effets caractéristiques —, ceux-ci produisent des sonorités qui varient à l'infini depuis d'imperceptibles vibrations suggérant le calme ineffable, la contemplation, les vaines chimères, jusqu'aux déchaînements orgiaques, dionysiaques ou hadéens. A côté de cela, des instruments classiques, de bonne vieille tradition : l'alto, le clavecin, l'orgue, le cor. Ceux-là sont introduits dans l'arsenal instrumental selon l'esprit même de la technique traditionnelle afin d'accentuer l'éternel humain du conflit et des sentiments que dégage l'action. Car tels sont les deux ressorts qui agissent à travers toute la musique d'*Orestie I* : le plan légendaire qui évoque temps et moeurs révolus et évincés par la connaissance de l'homme, et le plan philosophique né précisément de la connaissance humaine, celle qui a révélé, en l'accusant, l'insensé de la mentalité ancienne prônant la fatalité, l'arbitraire, la vengeance aveugle, le châtiment à tout hasard. De ce point de vue, Aurel Stroe ajoute au texte eschylien la dimension actuelle d'un comentaire musical vivant et dynamique, qui pénètre notre conscience contemporaine tel un reflet des vérités énoncées il y a deux millénaires et demi.

De la sorte, *Orestie I* représente beaucoup plus qu'un prétexte pour une création d'opera dans le sens courant du genre. L'action musicale vous captive jusqu'à la fascination, puis vous excède par la tension d'un déroulement dans le temps et dans la substance littéraire et musicale. L'exploration jusqu'à épuisement des intonations, rythmes, couleurs vocales et instrumentales, des ressources purement déclamatoires, mais aussi des sonorités insolites produites dans le laboratoire électronique, inquiète les tréfonds de notre sesibilité artistique cultivée dans l'harmonie et lui propose ce message tout neuf qui met en cause son essence même ainsi que celle du genre lyrique proprement dit.

L'effervescence des innovations — auxquelles Stroe s'est voué avec une fermeté absolument exemplaire — configure aussi le profil des interprètes. Dans l'ordre de leur entrée en scène, de fait l'entrée des personnages de l'action, il faudrait peut-être en premier lieu nommer les... auditeurs qui lors d'un opéra dans le genre traditionnel, demeurent immanquablement des spectateurs, cependant qu'ici ils participent aux côtés des solistes et du choeur des vieillards d'Argos. Comprenant Emilia Sassu, Alexandru Lupeș, Vasile Tudose, Nicolae Grof, Eugen Ignătoiu, Florin Hudeșteanu, ce choeur est homogène dans ses réflexions pronocées avec des nuances sévères et implacables tout comme les lois écrites ou non-écrites de la cité grecque passionnément amoureuse de Vérité, de vie sociale morale. Aurora Frîntu incarne Clytemnestre : elle le fait de manière captivante, avec une émission fruste, d'une agilité capable de rendre le cynisme de la reine, son hypocrisie féroce, autant de traits psychiques décodifiés par la suite au travers de la prose déclamée tout aussi expressivement par Dorina Lazăr. Quant au ténor Vladimir Popescu-Deveselu, il a unanimement surpris et enchanté les auditeurs par l'incomparable technique de son intonation dans le registre aigu dédoublant au moyen de procédés volontairement factices la voix naturelle de l'homme ordinaire par une voix propre au hérault qui annonce des faits échappant à la raison, à la logique. George Păunescu dans Agamemnon, Adina Iurașcu dans Cassandre et Ion Marinescu dans Egysthe ont incarné avec une insoupçonnable ingéniosité sur le plan des moyens vocaux et instrumentaux de même que sur celui de l'art de la déclamation, des rôles

extrêmement complexes. Des qualités pareilles chez les instrumentistes solistes : Emilia Nădejde — alto, Ioana Thomasz — clavecin, Nicolae Licareț — orgue, Maxim Ioan, Candid Popescu, Gheorghe Tomovici et Eugenia Șerbănescu — percussion, Dorin Pătrașcu et Moise Popa — cor. Enfin, mais loin d'être le dernier en importance, le directeur et coordonnateur de tout l'ensemble, le chef d'orchestre Ludovic Baci vient une fois de plus de s'affirmer comme un excellent musicien. Il s'est entendu à convertir les difficultés de la partition — presque des gageures — dans une action musicale hautement expressive.

Sans trop leur laisser de place pour de possibles modifications lors d'une transposition de l'opéra sur la scène de spectacle, tant éloquente est sa présentation sous la forme d'un concert — les éléments du théâtre instrumental s'ajoutant au synchrétisme classique du genre lyrique —, les collaborateurs du compositeur et du chef de l'ensemle, à savoir Vasile Tudose, coordonnateur du groupe vocal, Gina Ionescu, collaborateur à la mise en scène, Alexandru Pîrlea, mise en scène musicale, Vladimir Mazilu et Jean Serbu, le son, ont tous été à la hauteur des responsabilités qui leur revenaient.

Disons pour finir qu'*Orestie I* de Aurel Stroe est une création au plus propre du terme, capable à la fois d'affirmer avec une certitude incontestable d'éminentes qualités concernant l'expression d'un message aussi puissant qu'original et de formuler des problèmes décisifs qui continuent de rester ouverts quant à l'évolution du genre aujourd'hui et demain.

(en français par Colette Ghimpețeanu)

Classes modales partitionnantes

Dan VUZA

1. Dans son Livre des modes (I), Anatol Vieru met en évidence le rôle joué par les partitions du total chromatique

$$\mathcal{S} = \{do,\ do,^{\#}\ re,\ re,^{\#}\ mi,\ fa,\ fa,^{\#}\ sol,\ sol,^{\#}\ la,\ la,^{\#} si\}$$

(classes de sons modulo octave) dans la pratique modale. On y trouve, parmi d'autres exemples, la partition suivante employée par Tiberiu Olah dans sa *Cantate* sur les textes populaires des „Ceangăi" :

$$\{re,\ re,^{\#}\ sol,^{\#}\ la\},\ \{mi,\ fa,\ la^{\#},\ si\},\ \{fa,^{\#}\ sol,\ do,\ do^{\#}\}.$$

Cette partition a la propriété remarcable suivante : *tous les modes qui la composent appartiennent à la même classe modale, à savoir* (5, 1, 5, 1).

L'harmonie classique utilise également des partitions possédant la même propriété : ce sont les partitions de $\mathcal{S}$ en quatre accords augmentés de trois sons et en trois accords diminués de quatre sons.

Tous les exemples considérés jusqu'ici font appel aux classes modales ayant des transpositions limitées. A. Vieru a remarqué l'existence d'une partition de $\mathcal{S}$ en trois tetracordes mineurs :

$$\{do,\ re,\ mi^{\flat},\ fa\},\ \{mi,\ fa,^{\#}\ sol,\ la\},\ \{sol^{\#},\ la^{\#}\ si,\ do^{\#}\}.$$

Le présent ouvrage a pour but d'exposer certains resultats concernant les partitions de $\mathcal{S}$ ayant la propriété mise en évidence par les exemples donnés ci-dessus.

2. Soit $\mathcal{M}(\mathcal{S})$ l'ensemble des classes modales. Par définition, une classe modale $\mathcal{A} \in \mathcal{M}(\mathcal{S})$ s'appelle *partitionnante* s'il existe une partition de $\mathcal{S}$ dont les éléments sont des modes appartenant à $\mathcal{A}$.

Ainsi, en vue des exemples donnés ci-dessus, (5, 1, 5, 1), (4, 4, 4), (3, 3, 3, 3) et (7, 2, 1, 2) sont des classes modales partitionnantes.

3. *L'ensemble des classes modales partitionnantes est fermé pour la multiplication par* 1, 5, 7 et 11.

4. Soient $\mathcal{A}_1,\ \mathcal{A}_2 \in \mathcal{M}(\mathcal{S})$. On désigne par $\mathcal{A}_1 + \mathcal{A}_2$ la classe modale composée de $\mathcal{A}_1$ et $\mathcal{A}_2$ ([1], 4.43) ; par définition, c'est la classe de la réunion des transpositions d'un mode $M_1 \in \mathcal{A}_1$ sur les degrés d'un mode $M_2 \in \mathcal{A}_2$. L'opération de composition est commutative, c'est-à-dire $\mathcal{A}_1 + \mathcal{A}_2 = \mathcal{A}_2 + \mathcal{A}_1$.

5. Pour tout $\mathcal{A} \in \mathcal{M}(\mathcal{S})$, le nombre $\#M$ des éléments d'un mode $M \in \mathcal{A}$ ne dépend pas du choix de M dans $\mathcal{A}$. On définit alors le nombre $n(\mathcal{A})$ comme étant égal à $\#M$ où $M \in \mathcal{A}$.

6. Soient $\mathcal{A}_1, \mathcal{A}_2 \in \mathcal{M}(\mathcal{S})$. On dit que $(\mathcal{A}_1, \mathcal{A}_2)$ est une *paire supplémentaire* si les conditions suivantes sont vérifiées.

$$\text{I)}\ n(\mathcal{A}_1)n(\mathcal{A}_2) = 12.$$

$$\text{II)}\ \mathcal{A}_1 + \mathcal{A}_2 = \widetilde{\mathcal{S}}.$$

($\widetilde{\mathcal{S}}$ étant la classe modale de $\mathcal{S}$).

7. Soit $\mathcal{A}_1 \in \mathcal{M}(\mathcal{S})$. On dit qu'une classe modale $\mathcal{A}_2$ est *supplémentaire* de $\mathcal{A}_1$ si $(\mathcal{A}_1, \mathcal{A}_2)$ est une paire supplémentaire.

On dit que $\mathcal{A}_1$ *admet une classe modale supplémentaire* s'il existe $\mathcal{A}_2 \in \mathcal{M}(\mathcal{S})$ telle que $\mathcal{A}_2$ soit une supplémentaire de $\mathcal{A}_1$.

8. *Si* $(\mathcal{A}_1, \mathcal{A}_2)$ *est une paire supplémentaire alors* $(\mathcal{A}_2, \mathcal{A}_1)$ *est aussi une paire supplémentaire.*

9. *Théorème. Une classe modale est partitionnante si et seulement si elle admet une classe modale supplémentaire.*

10. La connaissance de la liste complète des classes modales partitionnantes permet de construire toutes les partitions formées par des modes appartenant à une même classe modale. Le procédé général de la formation de ces partitions est le suivant : on choisit une classe modale partitionnante $\mathscr{A}$ et une classe modale $\mathscr{B}$ supplémentaire de $\mathscr{A}$. On choisit ensuite un mode $M \in \mathscr{A}$ et un mode $N \in \mathscr{B}$; enfin on forme la partition dont les éléments sont les transposés de M sur les degrés de N.

11. Par exemple, soit $\mathscr{A} = (5, 1, 5, 1)$ et soit $\mathscr{B} = (8, 2, 2)$. Prenons $M = \{re, re^*, sol^*, la\}$ et $N = \{re, mi, fa^*\}$. En transposant M sur les degrés de N on obtient notre premier exemple.

De l'autre côté, en vertu de 8, $(\mathscr{B}, \mathscr{A})$est aussi une paire de classes modales supplémentaires. En transposant alors N sur les degrés de M on obtient la partition suivante :

$$\{re, mi, fa^*\}, \{mi^b, fa, sol\}, \{sol^*, la^*, si^*\},$$

$$\{la, si, do^*\}.$$

Considérons maintenant la même classe modale partitionnante $\mathscr{B} = (8, 2, 2)$ mais prenons une autre classe modale supplémentaire de $\mathscr{B}$: la classe $\mathscr{C} = (3, 3, 3, 3)$. Soit $P = \{re, fa, sol^*, si\}$.

En transposant N sur les degrés de P on obtient la partition suivante, qui est différente de la partition ci-dessus presentée (et qui ne peut pas s'obtenir de celle-ci par une transposition) :

$$\{re, mi, fa^*\}, \{fa, sol, la\}, \{sol^*, la^*, si^*\}, \{si, do^*, re^*\}.$$

Il peut aussi arriver que le changement de supplémentaire (s'il y en a plusieurs) ne conduit pas à d'autre partitions ; c'est le cas de notre premier exemple.

12. Deux classes modales $\mathscr{A}_1$, $\mathscr{A}_2$ forment une paire supplémentaire si et seulement si $n(\mathscr{A}_1)\, n(\mathscr{A}_2) = 12$ et s'il n'existe auqune classe modale $\mathscr{A}$ telle que $n(\mathscr{A}) = 2$ et que $\mathscr{A} \leqslant \mathscr{A}_1$, $\mathscr{A} \leqslant \mathscr{A}_2$ („$\leqslant$" signifiant l'inclusion des classes modales : [1], 3. 210).

Par exemple, (4, 2, 4, 2) et (10, 1, 1) ne forment pas une paire supplémentaire car $(10, 2) \leqslant (4, 2, 4, 2)$ et $(10, 2) \leqslant \leqslant (10, 1, 1)$.

13. La recherche des classes modales partitionnantes est facilitée par le théorème suivant :

Soit $(\mathscr{A}_1, \mathscr{A}_2)$ une paire supplémentaire. Alors l'une aux moins des classes $\mathscr{A}_1$, $\mathscr{A}_2$ est à transpositions limitées.

14. Voilà la liste complète des classes modales partitionnantes, inscrite sur la première colonne du tableau ; sur la deuxième colonne on y trouve, à côté de chaque classe modale partitionnante, la liste de ses supplémentaires.

Classes modales partitionnantes	Classes modales supplémentaires
(0)	$\tilde{\mathscr{S}}$
(11, 1)	(2, 2, 2, 2, 2, 2)
(10, 2)	(3, 1, 3, 1, 3, 1)
(9, 3)	(2, 2, 2, 2, 2, 2)
	(4, 1, 1, 4, 1, 1)
(7, 5)	(2, 2, 2, 2, 2, 2)
(6, 6)	(3, 1, 3, 1, 3, 1)
	(3, 2, 2, 1, 2, 2)
	(4, 3, 1, 1, 2, 1)
	(1, 2, 1, 1, 3, 4)
	(5, 2, 1, 1, 1, 2)
	(7, 1, 1, 1, 1, 1)
(10, 1, 1)	(3, 3, 3, 3)
(8, 2, 2)	(5, 1, 5, 1)
	(3, 3, 3, 3)
(7, 4, 1)	(3, 3, 3, 3)
(1, 4, 7)	(3, 3, 3, 3)
(5, 5, 2)	(3, 3, 3, 3)
(4, 4, 4)	(5, 1, 5, 1)
	(3, 3, 3, 3)
	(9, 1, 1, 1)
	(5, 5, 1, 1)
	(7, 2, 1, 2)
	(6, 3, 2, 1)
	(1, 2, 3, 6)
	(5, 2, 3, 2)
(5, 1, 5, 1)	(4, 4, 4)
	(8, 2, 2)
(3, 3, 3, 3)	(10, 1, 1)
	(7, 4, 1)

	(1, 4, 7)
	(5, 5, 2)
	(4, 4, 4)
	(8, 2, 2)
(9, 1, 1, 1)	(4, 4, 4)
(5, 5, 1, 1)	(4, 4, 4)
(7, 2, 1, 2)	(4, 4, 4)
(6, 3, 2, 1)	(4, 4, 4)
(1, 2, 3, 6)	(4, 4, 4)
(5, 2, 3, 2)	(4, 4, 4)
(2, 2, 2, 2, 2, 2)	(11, 1)
	(9, 3)
	(7, 5)
(4, 1, 1, 4, 1, 1)	(9, 3)
(3, 1, 3, 1, 3, 1)	(10, 2)
	(6, 6)
(3, 2, 2, 1, 2, 2)	(6, 6)
(4, 3, 1, 1, 2, 1)	(6, 6)
(1, 2, 1, 1, 3, 4)	(6, 6)
(5, 2, 1, 1, 1, 2)	(6, 6)
(7, 1, 1, 1, 1, 1)	(6, 6)
$\widetilde{\mathscr{S}}$	(0)

15. Les démonstrations mathématiques des résultats ici-exposés feront l'objet de notre article [5], à paraître dans Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées.

BIBLIOGRAPHIE

1. Vieru, Anatol – *Cartea modurilor*, I (Le livre des modes, (I)), Ed. muzicală, Bucureşti, 1980.
2. Vuza, Dan – *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliqués 28, 2 (1982).
3. Vuza, Dan – *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, II, Revue Roumaine, *Mathématiques Pures et Appliquées*, 28, 10 (1982)
4. Vuza, *Dan – Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, III (à paraître).
5. Vuza, Dan – *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, IV (à paraître).

CUPRINS

VASILE DONOSE
Partidul, Ceaușescu, Viitorul 1

GRIGORE CONSTANTINESCU
Sub semnul actualității. Convorbire cu muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor 4

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR (rubrică realizată de Nicolae Brînduș) . . . 5

DANA CAMIL
Centenar Ciprian Porumbescu 8

CREAȚII ROMÂNEȘTI

COSTIN GEORGESCU
Preliminarii la *Orestia I* de Aurel Stroe . . . 14

CRISTINA SÂRBU
Cvartetul de coarde nr. 1 de Terenyi Ede . . . 16

COMEMORĂRI

ALEXANDRU PASCANU
Joseph Haydn 19

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Silvian Georgescu, Edgar Elian, Viorel Crețu, Anton Dogaru, Laura Mihail, Cristina Sârbu, Petre Codreanu, Dan Scurtulescu, Costin Cazaban, Mihaela Apostolescu, Nicolae Brînduș, Mihaela Marinescu, Emilian Ursu, Dan Buciu, Dumitru Avakian, Maya Badian, Liviu Dănceanu 22

MICHAELA ROȘU
Concursuri internaționale de compoziție și interpretare 38

CORINA JIVA

CARMEN PĂSCULESCU-FLORIAN
Muzica pe meridianele globului 40

LIANA ALEXANDRA MORARU

COSTIN CAZABAN
Prezențe românești peste hotare 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VASILE TOMESCU
Orestie I de Aurel Stroe 43

DAN VUZA
Classes modales partitionnantes 45

SOMMAIRE

VASILE DONOSE
Le Parti, Ceaușescu, l'Avenir 1

GRIGORE CONSTANTINESCU
Sous le signe de l'actualité. Entretien avec le musicologue Nicolae Călinoiu, président de l'Union des compositeurs et des musicologues de la R. S. de Roumanie 4

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS ET MUSICOLOGUES (rubrique réalise par Nicolae Brînduș) 5

DANA CAMIL
Centenaire Ciprian Porumbescu 8

OEUVRES ROUMAINES

COSTIN GEORGESCU
Préliminaires à *l'Orestie I* de Aurel Stroe . . . 16

CRISTINA SÂRBU
Le *Quator à cordes no. 1* de Tereny Ede . . . 16

COMMÉMORATIONS

ALEXANDRU PAȘCANU
Joseph Haydn 19

LA VIE MUSICALE

Signataires : Silvian Georgescu, Edgar Elian, Viorel Crețu, Anton Dogaru, Laura Mihail, Cristina Sârbu, Petre Codreanu, Dan Scurtulescu, Costin Cazaban, Mihaela Apostolescu, Nicolae Brînduș, Mihaela Marinescu, Emilian Ursu, Dan Buciu, Dumitru Avakyan, Maya Badian, Liviu Dănceanu 22

MICHAELA ROȘU
Concours internationaux de composition et interprétation 38

CORINA JIVA, CARMEN PĂSCULESCU-FLORIAN
La musique sur le globe 40

LIANA ALEXANDRA MORARU, COSTIN CAZABAN
Présences roumaines à l'étranger 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VASILE TOMESCU
L'*Orestie I* de Aurel Stroe 43
(en français par Colette Ghimpețeanu)

DAN VUZA
Classes modales partitionnantes 45

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 5, 48 p. Bucureşti — Mai — 1983

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—1377 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUŞ (dezbateri, creaţii), COSTIN CAZABAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Pe coperta I V. Grigore — Chitara albă

I. P. „Informaţia" — c. 1252

42.416

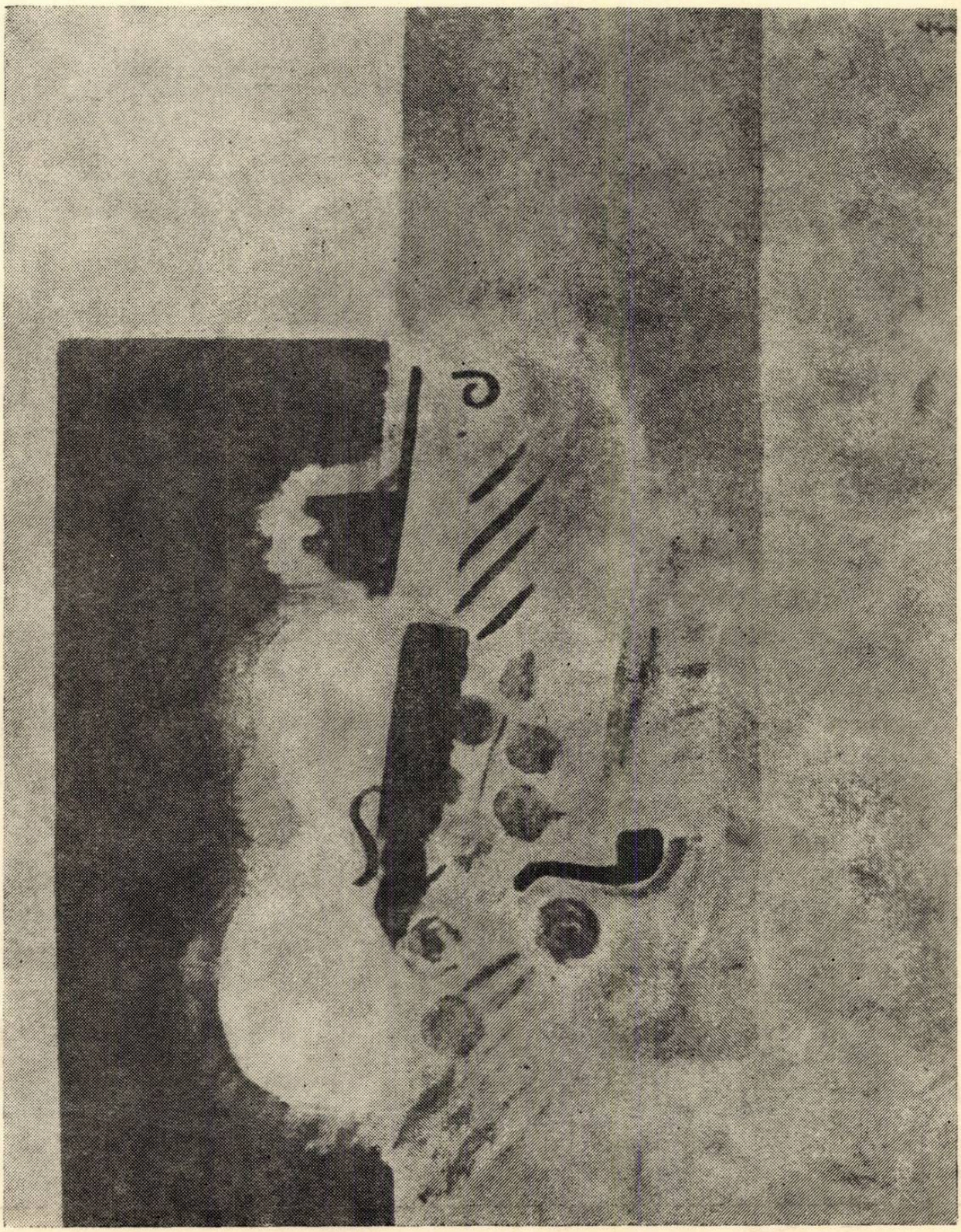
Preţ lei 15

6

NIE 1983

MUZICA

VISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST



CUPRINS

Nobilul mesaj al artei sunetelor 1
În dezbatere — probleme ale operei şi baletului contemporan românesc 2
Din activitatea Uniunii compozitorilor (Rubrică realizată de Nicolae Brînduş) 6

CREAŢII ROMÂNEŞTI

CRISTINA BOHACIU
Opera **Trei generaţii** de Sergiu Sarchizov . . . 11

CENTENAR RICHARD WAGNER

NINA VIERU
Mit, muzică şi teatru (Dramă muzicală wagneriană) 15

CALENDAR

NADELAINE KARACAŞIAN
Amintiri despre Aram Haciaturian 22

DANIELA CARAMAN FOTEA
Eugen Koffler et Teodor Sibiceanu 23

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Dan Scurtulescu, Viorel Creţu, George Manoliu, Nicolae Brînduş, Cristina Sârbu, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Corina Jiva, George Sbârcea 25

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

CRISTINA SÂRBU
Dumitru Bughici — Portrait 37

SOMMAIRE

Le noble message de l'art des sons 1
Débat : problèmes de l'opéra et dé baflet roumains 2
De l'activité de l'Union des Compositeurs (rubrique réalisée par Nicolae Brînduş) 6

OEUVRES ROUMAINES

CRISTINA BOHACIU
L'opéra **Trei generaţii** de Sergiu Sarchizov . . 11

CENTENAIR RICHARD WAGNER

NINA VIERU
Mythe, musique et théâtre (Le drame musicale wagnerien) 15

CALENDRIER

NADELAINE KARAKAŞIAN
Aram Haciaturian 22

DANIELA CARAMAN FOTEA
Eugen Koffler et Teodor Sibiceanu 23

LA VIE MUSICALE

Signataires : Dan Scurtulescu, Viorel Creţu, George Manoliu, Nicolae Brînduş, Cristina Sârbu, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Corina Jiva, George Sbârcea 25

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

CRISTINA SÂRBU
Dumitru Bughici — Portrait 37

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 6 (369) IUNIE 1983

Nobilul mesaj al artei sunetelor

Mesajul tovarăşului Nicolae Ceauşescu adresat Uniunii scriitorilor din Republica Socialistă România cu prilejul a 75 de ani de la crearea Societăţii scriitorilor români este pentru muzicienii din patria noastră un document de maximă importanţă care sintetizează misiunea nobilă a tuturor oamenilor de artă angajaţi în opera de făurire a culturii socialiste. „Pentru un creator de artă nu poate fi ideal mai înalt decît slujirea poporului, păstrarea şi dezvoltarea, prin artă, a specificului naţional al culturii noastre, perpetuat prin dăinuirea a numeroase generaţii de creatori care s-au identificat plenar cu istoria şi viaţa poporului, cu spiritul său" — se spune în Mesaj. Acest ideal şi această abnegaţie în slujirea lui devotată au fost însuşite de către muzicienii noştri datorită exemplului înaintaşilor, al lui Enescu, însufleţind toate eforturile lor actuale. Marile succese obţinute pe tărîmul creaţiei muzicale de toate genurile în ultimii ani vor trebui oglindite cu toată elocvenţa de viitoarea stagiune muzicală, a cărei deschidere va coincide cu intrarea României în cel de al 40-lea an de la Eliberare. Caracterul angajat al culturii noastre muzicale, pe care-l reflectă cu precădere bogatul patrimoniu al cîntecului de mase, va ieşi în evidenţă cu mai multă pregnanţă odată cu editarea unei culegeri cuprinzînd cele mai reprezentative coruri compuse în ultimii 40 de ani. De asemenea, spiritul militant se va oglindi în tematica generoasă, în sursele de inspiraţie ale creatorilor noştri, între care se vor afla marile obiective ale industriei şi agriculturii socialiste, grandioasele şantiere ale patriei.

În Mesaj se subliniază datoria de onoare a oamenilor de artă de a contribui la buna desfăşurare a Festivalului naţional „Cîntarea României", de a asigura „continuarea şi dezvoltarea pe o treaptă superioară a frumoaselor tradiţii ale poporului român care, de-a lungul secolelor, a fost făuritorul minunatelor doine şi balade ale culturii şi artei populare, unice prin frumuseţea, patriotismul şi umanismul lor". Preocuparea de a imortaliza trăsăturile cîntecului nostru popular atît de intensă la creatorii din secolul trecut, la mari maeştri ca George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, este astăzi extinsă pe multiple planuri ale activităţii componistice şi muzicologice. În afară de aceasta, contactele directe şi contribuţiile muzicienilor la realizarea programelor culturale din uzine, fabrici, cooperative agricole, şcoli, case de cultură, îndrumarea permanentă acordată colectivelor de amatori din aceste unităţi, constituie, alături de efortul îmbogăţirii repertoriului de cîntece destinate tinerei generaţii, dovezi elocvente asupra felului în care muzicienii înţeleg să răspundă exigenţelor formulate în Mesaj.

Noua calitate în creaţie, interpretare, în activitatea educativă desfăşurată în cadrul Festivalului se află în centrul atenţiei celor care au misiunea de a îndruma mişcarea artistică de mase, punînd accentul nu pe aspectul competiţional, pe tendinţa spre vedetism, ci pe dezvoltarea permanentă a sensibilităţii, a orizontului de cunoaştere şi trăire artistică.

Ecourile tot mai numeroase ale participării muzicienilor români la viaţa artistică internaţională, aprecierile obţinute reprezintă o confirmare a originalităţii şi a nivelului ridicat al culturii noastre muzicale, un mod de a spori prestigiul României Socialiste, de a face larg cunoscute în lume — aşa cum preconiza în cuvîntul său tovarăşul Nicolae Ceauşescu — „mesajul umanist, de prietenie, înţelegere şi colaborare ale poporului român, dorinţa sa de destindere, de colaborare internaţională şi pace".

În dezbatere — probleme ale operei și baletului contemporan românesc

În zilele de 17-18 aprilie a.c., Teatrul liric din Constanța a fost gazda unei ample dezbateri privind problematica spectacolului de operă, operetă și balet contemporan românesc. Încheind ciclul manifestărilor înscrise în programul „Festivalului muzicii de operă și balet" (ediția a IX-a), dezbaterea amintită a prilejuit, sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste și a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.S. România, întîlnirea creatorilor de spectacol din toate teatrele lirice ale țării și a conducerilor instituțiilor, cu compozitori, într-un schimb de experiență interesant și fructuos, vizînd repertoriul viitoarei stagiuni (1983-1984).

În referatul său prezentat în deschiderea dezbaterilor, tovarășul Ladislau Hegedus, Secretar de Stat în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, a arătat între altele :

„Moștenitoare și continuatoare ale unei valoroase tradiții, operele și teatrele muzicale aduc o contribuție de seamă la stimularea și difuzarea creației lirice originale și universale, la afirmarea talentelor, creșterea măiestriei interpretative și dezvoltarea artei spectacolului, la îmbogățirea orizontului de cultură, la educarea oamenilor muncii în spiritul înaltelor principii politico-ideologice, etice și estetice, promovate de Partidul Comunist Român.

La baza întregii activități din acest domeniu stau orientările date de documentele Congresului al XII-lea al partidului, de hotărîrile celui de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, ale Conferinței Naționale a Partidului din decembrie 1982, de alte documente de partid, precum și indicațiile cu caracter programatic, cuprinse în cuvîntările tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, cu privire la rolul culturii și al artei în acțiunea complexă de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate, de formare a omului nou, cu o înaltă conștiință patriotică și revoluționară.

Avînd în vedere imperativele majore trasate de conducerea partidului, sarcinile deosebite ce revin Uniunii compozitorilor și muzicologilor, instituțiilor artistice de spectacol și concert în etapa actuală se impune cu necesitate o reevaluare critică a muncii depuse pînă acum și adoptarea unor măsuri menite să conducă la îmbunătățirea radicală a stilului și metodelor folosite, la ridicarea activității de creație și interpretare în genul operei, operetei și baletului la nivelul cerut de exigențele actuale.

Situația actuală a creației precum și modul în care sînt valorificate lucrările românești de operă și balet din trecut și prezent, alături de genuri mai noi, ca teatrul instrumental sau spectacolele multi-media, sunet și lumină etc., preocupă cu intensitate atît Uniunea compozitorilor cît și teatrele muzicale, Radioteleviziunea și alte instituții interesate în interpretarea și difuzarea lor.

Dispunem astăzi de o serie de creații de operă, operetă și balet valoroase, cunoscute publicului nostru, ca și peste hotare. Prin conținutul profund umanist și patriotic, prin originalitatea mijloacelor de expresie muzicală și dramaturgică, aceste creații pot fi considerate în bună parte ca fiind reprezentative pentru cultura românească.

O serie de aspecte nesatisfăcătoare ce persistă însă în aceste genuri de largă audiență, cu repercusiuni negative în ansamblul vieții artistice și culturale, îndreptățesc criticile și dezideratele formulate cu privire la aceste genuri muzicale.

Una din trăsăturile care evidențiază contemporaneitatea creației lirice și coregrafice se manifestă desigur în opțiunea tematică.

Se știe că ceea ce poate asigura interesul și prețuirea din partea publicului față de creația teatral-muzicală este tocmai tematica de strictă actualitate, realizată la un înalt nivel de măiestrie artistică în care spectatorul să-și regăsească preocupările, frămîntările și să afle

răspunsuri la marile întrebări de acțiune, de conștiință ale contemporaneității. Cele cîteva creații de acest fel sînt încă firave în substanța lor dramatică și muzicală și, trebuie s-o spunem deschis, nu au la public suficientă forță de atracție și de convingere.

Biroul secției de operă și balet din Uniunea compozitorilor a dezbătut lucrări în legătură cu care s-a putut constata că autorii respectivi au nevoie de o cunoaștere mai temeinică a cerințelor specifice ale acestor genuri, a legilor proprii teatrului muzical, a posibilităților tehnice de transpunere scenică și muzicală etc. De aici o sumă de deficiențe pe planul realizărilor muzicale, în privința formelor, a raportului dintre muzică și text și chiar de scriitură orchestrală și vocală. Este necesar ca autorii să adîncească, înainte de a ataca un gen, problematica sa, nevoile și posibilitățile teatrului pe care îl au în vedere, să nu considere un colectiv abstract, ci unul real, capabil să potențeze compoziția elaborată tocmai prin raportare la disponibilitățile instituției de spectacol.

Opțiunile pentru o temă sau alta, pentru un gen sau altul decurg firește din temperamentul fiecărui creator, din înclinațiile sale personale ; toate se înscriu însă într-o viziune care e cea a artiștilor din țara noastră, conștienți că arta lor are rolul de a fi profund angajată, militantă, în sensul cel mai nobil, pentru marile cauze ale societății românești de astăzi, ale omenirii contemporane în genere. Avînd în centru aspirațiile de veacuri ale poporului român, un cîmp vast de teme generoase se află în fața creatorilor noștri : teme ale luptei pentru libertate și neatîrnare înscrise în ideea de „epopee națională", tema păcii și conviețuirii armonioase pe planeta noastră, marile sentimente ale omului dintotdeauna, valorificarea prin prisma actualității a operelor clasice ale literaturii românești și universale, transformările ce se petrec sub ochii noștri pe plan social, tehnic și științific — chiar ecologic — temele omului aflat în centrul universului, rolul și locul său ca creator conștient al propriei sale istorii.

Tinzînd să dăltuiască o fizionomie a omului contemporan, autorii au misiunea de a crea tipuri viabile, eroi care să emoționeze, să educe noile generații într-un spirit nou, umanist. Alături de marile modele ale capodoperelor clasice se pot crea fără îndoială eroi ai timpului nostru, prin puterea imaginației și fanteziei creatoare a autorilor ce se dedică acestor genuri. Deficultățile compozitorilor se pot identifica — așa cum s-a arătat — în lucrul asupra textelor, dar și în lipsa de contact dintre muzicieni și oamenii de litere. Reciproca e și ea adevărată, pentru că dintre scriitori sînt puțini cei preocupați de a imagina librete sau argumente literare. Este adevărat că și puținii literați atrași de teatrul muzical nu sînt suficient familiarizați cu regulile acestuia, altele decît cele ale teatrului dramatic propriu-zis, că nu cunosc încă raporturile dialectice dintre text și muzică, rolul important al celei din urmă în structura fluxului acțiunii, în surprinderea trăsăturilor afective ale eroilor.

Așa cum s-a arătat un număr important de creații în domeniul operei, operetei și baletului și-au cîștigat o îndreptățită prețuire datorată conținutului tematic interesant, semnificativ și măiestriei autentice, originalității mijloacelor de exprimare. Se poate constata o prezență mai susținută a acestor genuri în preocupările autorilor, odată cu activitatea desfășurată de biroul secției de specialitate din Uniunea compozitorilor. Considerăm, de aceea, că Uniunea compozitorilor, secția sa de specialitate, teatrele de gen trebuie să depășească atitudinea de expectativă, de analiză a ceea ce se oferă, adoptînd cu hotărîre un stil pozitiv de angajare a forțelor creatoare în direcția abordării cu mijloacele generoase de exprimare de care dispune teatrul muzical ca metodă într-adevăr eficientă pentru impunerea lui în spiritualitatea zilelor noastre.

Ideea concursurilor de librete trebuie menținută și realizată periodic, pentru a obține un portofoliu care să fie oferit compozitorilor spre a medita asupra lor. Trebuie să ne imaginăm această inițiativă ca o deschidere, ca o colaborare între muzicieni și literați, legați de același scop comun, care este îmbunătățirea, adaptarea libretelor și realizarea lucrărilor muzicale.

În ansamblul creației românești de operă și balet se poate observa că, dintr-o puternică vocație, unii dintre compozitorii noștri și-au alcătuit singuri libretele și argumentele literare, uneori cu remarcabile realizări. Aceste reușite nu ne dau totuși dreptul să ne declarăm mulțumiți, avînd în vedere marile deziderate puse în fața noastră de cultura socialistă.

Un factor important de stimulare a creației este valorificarea acesteia de către opere și teatre muzicale. În acest cadru se impune să fie analizate repertoriul și calitatea spectacolelor. Biroul secției de specialitate din Uniunea compozitorilor va trebui să elaboreze un plan tematic de perspectivă, pe care să-l supună dezbaterii compozitorilor care au preocupări în acest domeniu, să conlucreze cu Uniunea scriitorilor pentru obținerea unor librete pe măsura necesităților și exigențelor.

Unul din atributele primordiale ale politicii repertoriale în conformitate cu indicațiile conducerii partidului, este *promovarea creației originale*. După cum se știe, de-a lungul anilor, pe scenele operelor și teatrelor muzicale au văzut lumina rampei un important număr de creații lirice și coregrafice aparținînd compozitorilor români : astfel, între anii 1970—1982, de exemplu, au fost prezentate peste 60 de titluri de opere, operete și balete originale, cele mai multe în premieră absolută, dintre care reamintim operele : *Decebal*, *Răscoala*, *Meșterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu, *Bălcescu* și *Dragoste și jertfă* (1877) de Cornel

Trăilescu, *Trei generații* de Sergiu Sarchizov, *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, *Regele Istros* de Iuliu Szarvady, *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu, *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Zamolxe* de Liviu Glodeanu etc ; *baletele : Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Văpaia* și *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, *Dacia Felix* de Bujor Hoinic, *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda, *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol ; operetele : *Răspîntia* de Florin Comișel, *Eternele iubiri* (1877) de George Grigoriu, *Violete de Parma* (1859) de Elly Roman, *Vremuri de vitejie — 1877*, de Teodor Bratu ș.a. La acestea se pot adăuga creații mai recente executate deocamdată sub formă de concert : *Marea iubire* (pe tema de stringentă actualitate a luptei pentru pace) *Orfeu* de Gh. Dumitrescu, *Iona* de Anatol Vieru, *Orestia 1 și 2* de Aurel Stroe, *D-ale carnavalului* de Emil Lerescu etc. și o serie de lucrări în genul teatrului instrumental semnate de Nicolae Brînduș, Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Costin Cazaban ș.a.

Deși aceste rezultate pot fi apreciate în general ca pozitive, totuși, în lumina exigențelor actuale teatrele lirice românești rămîn încă datoare în ceea ce privește stimularea apariției și promovarea noilor creații.

Trebuie să avem în vedere că elaborarea unor lucrări de operă, operetă și balet, de la realizarea libretului și partiturii muzicale și pînă la concretizarea pe scenă a acestor lucrări, reprezintă un proces deosebit de complex care solicită antrenarea unui numeros ansamblu de specialiști. De asemenea, dată fiind responsabilitatea deosebită a acestor spectacole — chemate să pună în valoare imensele resurse ale genului, contribuind la educarea estetică și etică a spectatorilor prin transmiterea unui înalt mesaj patriotic și umanist — problemele specifice contemporane din acest domeniu se cer dezbătute pe parcurs și rezolvate într-un spirit de mare exigență creatoare. Sub acest aspect, conducerile operelor și teatrelor muzicale sînt încă departe de a fi adoptat un stil de lucru eficient, de a fi avut inițiativa în mobilizarea eforturilor creatoare ale autorilor de spectacol liric și coregrafic.

Ideea înființării unor „studiouri" care să funcționeze ca adevărate ateliere de creație, în măsură să „valideze" noile lucrări propuse a vedea lumina rampei prin prezentarea lor într-o formă operativă (mai puțin costisitoare) redusă la esențial, a rămas la Opera Română, ca și la celelalte instituții de spectacole muzicale un simplu deziderat.

Rezultatele pozitive obținute pe linia conlucrării cu autorii, de către unele instituții care și-au asigurat pentru fiecare stagiune un nou titlu original, demonstrează în modul cel mai convingător cît de fertile pot fi contactele directe cu creatorii, dacă sînt menținute permanent, an de an.

În munca de realizare a spectacolelor s-au constatat preocupări pentru calitate, pentru valorificarea la un înalt nivel de exigență profesională a resurselor de care dispun teatrele lirice.

În ultimele stagiuni, o serie de spectacole cu lucrări românești sau din muzica universală s-au remarcat în mod pregnant prin calitățile lor de ordin muzical-interpretativ-regizoral-scenografic-coregrafic etc., constituind adevărate evenimente artistice ; amintim, în acest sens, din creația românească operele : *Bălcescu, Dragoste și jertfă* (1877), *Hamlet*, baletele *Primăvara* (la Opera Română din București) ; operetele *Violete de Parma* (1859), *Eternele iubiri* și baletele *Viața, dragostea omului, Pasărea măiastră, Meșterul Manole* (la Teatrul de operetă), operele *Răscoala, Decebal* (la Opera din Iași), opera *Pădurea vulturilor* și baletul *Luceafărul de ziuă* (la Opera de Stat din Cluj-Napoca), operele *Regele Istros* (la Opera maghiară de Stat), operele *Interogatoriul din zori, Mariana Pineda* (la Opera de Stat din Timișoara), operele *Meșterul Manole* (la Teatrul liric Craiova), *Trei generații* și *Năpasta* (la Teatrul liric — Constanța) și *O noapte furtunoasă* (la Teatrul muzical — Galați), opereta *Crai Nou* (la Teatrul muzical — Brașov) precum și tablourile coregrafice *Rapsodia română, Vox maris, Simfonia a III-a* de George Enescu, baletul *Miorița* (la baletul clasic și contemporan „Fantasio" din Constanța).

Se constată în același timp și o discontinuitate valorică: alături de spectacole de frumoasă ținută artistică pe planul redării muzicale, regizoral-scenografice, coregrafice etc., conducerile instituțiilor mai lasă să apară în fața publicului și spectacole mediocre.

Pentru menținerea calității artistice a spectacolelor pe întregul parcurs al stagiunii și nu doar în primele 3—4 spectacole după ce a avut loc premiera este necesar să se implice într-o măsură sporită dirijorii, maeștrii de cor, regizorii, pictorii, scenografii, maeștrii de balet, soliștii cu o bogată experiență. Este necesar ca toți factorii de creație și îndeosebi scenografii să caute soluții inedite, expresive, moderne.

Un rol decisiv în menținerea calității spectacolelor revine soliștilor vocali și de balet.

Așa cum se cunoaște, teatrele muzicale dispun de un *corp solistic* în genere corespunzător sub aspect cantitativ, cuprinzînd totodată o serie de interpreți valoroși, unii dintre ei de renume internațional. Cu toate acestea, s-a constatat că lipsa de atractivitate a unor spectacole se datorește mai cu seamă unor distribuții alcătuite nejudicios sau modificate în ultimul moment, din care lipsesc deseori vîrfurile artistice.

Se impune adoptarea unor măsuri mai riguroase de către Consiliile oamenilor muncii din teatrele lirice, care, pe baza elaborării unui plan de repertoriu de perspectivă, judicios al-

cătuit, calendaristic, cuprinzînd distribuțiile fiecărui spectacol, să stabilească cu claritate îndatoririle soliștilor.

În acest cadru, este necesar să se aibă în vedere o mai intensă circulație a vîrfurilor artistice din Capitală și din alte centre ale țării pe diversele scene lirice, inclusiv Opera Română din București, pentru a se oferi astfel mai multe posibilități de afirmare, popularizare și valorificare a potențialului nostru artistic (soliști vocali, balerini, dirijori, regizori, scenografi, maeștri de balet etc.) pe de o parte, iar pe de altă parte pentru a spori gradul de noutate și implicit de creștere a interesului publicului față de spectacolul de operă, operetă și balet. În acest context, va trebui să se acorde o atenție specială tinerilor interpreți, mulți dintre ei laureați ai unor prestigioase concursuri internaționale care nu sînt folosiți pe măsura talentului și capacităților lor artistice. În aceeași ordine de idei, se cer a fi antrenate forțele dirijorale cu totul remarcabile de care dispune genul simfonic, ceea ce ar trezi interesul unor noi categorii de spectatori, răsfrîngîndu-se favorabil și asupra ținutei interpretative.

În astfel de situații nu trebuie să mire pe nimeni criticile privind inegalitatea valorică a distribuțiilor, aportul nesatisfăcător al unora din vîrfurile artistice față de cererile legitime ale publicului, de a-i vedea mai des pe scenele noastre lirice. Aceste absențe fac ca planificarea echilibrată a repertoriului, stabilitatea calendaristică a premierelor, fixarea din timp a distribuțiilor și respectarea întocmai a afișului, să rămînă adesea simple deziderate.

Sub aspectul repertoriului și al calității spectacolelor, referirile anterioare sînt valabile și pentru *operetă și balet.*

Trebuie să acordăm *o atenție sporită formării de noi regizori, maeștri și pedagogi de balet și dirijori.* În acest scop, am inițiat activitatea de pregătire și atestarea pentru anumite funcții (cursul pentru coregrafi a și început, si în curînd va urma cel pentru regizori). Totodată, vă informăm că și cursul postuniversitar pentru regizori este în plină desfășurare, prima serie de absolvenți putînd intra în activitate în stagiunea 1984—1985, iar a doua serie, își va începe pregătirea la toamnă. În paralel, se cere intensificată preocuparea conducerilor instituțiilor de a depista, încă din timpul studiilor, elemente de care au nevoie și de a le pregăti în vederea utilizării rapide și eficiente. Se face încă foarte puțin pe linia *integrării învățămîntului* cu producția și este de datoria teatrelor lirice, ca beneficiari, să mediteze asupra căilor deschise de acest aspect al pregătirii cadrelor necesare.

Problematica creației ca și a spectacolului liric și coregrafic nu este abordată în presă decît sporadic, fără a se adînci aspectele esențiale, cronicile fiind publicate doar cu ocazia unor premiere. Rareori sînt făcute analize aprofundate, în spirit obiectiv, ale lucrărilor, interpretării muzicale, regiei, coregrafiei etc., semnatarii cronicilor rezumîndu-se la date informative, la aprecieri vagi, complezente. Caracterul consemnativ al cronicii muzicale o face ineficientă ; pentru eliminarea acestei carențe se cere ca secția de muzicologie din Uniunea compozitorilor, toți criticii muzicali să cunoască temeinic stadiul actual al creației și al activității teatrelor de operă și muzicale.

În stagiunea 1981—1982 operele și teatrele muzicale și-au îndeplinit, în ansamblu, indicatorii de plan, în unele cazuri înregistrînd chiar sensibile depășiri. Astfel, au fost realizate 46 premiere din care 23 cu lucrări românești, în anul financiar 1982 au fost prezentate în total 2285 spectacole, s-a înregistrat o cifră globală de 1.055.931 spectatori. Din analiza datelor statistice reiese însă, ca o problemă de mare acuitate atragerea în continuare a publicului spectator. Pentru rezolvarea ei, alături de atenția permanentă acordată calității repertoriale și interpretative, conducerile instituțiilor trebuie să depună eforturi susținute pentru diversificarea manifestărilor (unele forme de concerte și recitaluri bucurîndu-se de o afluență sporită), pentru intensificarea relațiilor cu spectatorii, cu organizațiile de masă și obștești, cu instituțiile de învățămînt, pentru introducerea într-o măsură sporită a sistemului de abonamente. Propaganda care se face spectacolului de operă, operetă și balet este, în genere, inconsistentă, neatractivă și, ca atare, puțin eficientă. Se cere mai multă fantezie în folosirea mijloacelor existente — presă, afișaj, radioteleviziune etc. Aceste aspecte trebuie avute în vedere cu atît mai mult în condițiile actuale de aplicare a autogestiunii și autoconducerii, de reducere a cheltuielilor și realizarea de venituri sporite, de realizare a unei bune gospodăriri, de economisire a materiilor prime și materialelor, de folosire și valorificare la maximum a potențialului material și uman existent".

Discuțiile purtate au reliefat cîteva idei direcționale în activitatea teatrelor lirice, importanța spectacolului de operă și balet, precum și propuneri de îmbunătățire a activității artistice. Astfel, ca o necesitate de prim ordin, s-a formulat dezideratul ridicării continue a nivelului calitativ-artistic al realizării reprezentațiilor de operă, operetă și balet, ținîndu-se seama de importanța pe care o au în formarea spectatorului contemporan, a tineretului nostru, în educarea estetică și partiotică a acestuia. Mobilizarea tuturor forțelor creatoare și interpretative — de la compozitori și libretiști, regizori și scenografi, interpreți și coregrafi, la mașiniști — în vederea realizării acestei vitale cerințe de ordin estetic-educativ a constituit ideea dominantă a dezbaterii, la care au luat parte : compozitorul Theodor Grigoriu, secretar al Uniunii compozitorilor, George Zaharescu, directorul Teatrului de operetă din București, Hero Lupescu, regizor, Hristofenia Cazacu,

pictor scenograf, Alexa Mezincescu și Ion Tugearu, balerini și coregrafi la Opera Română din București, Carmen Dobrescu , director al Teatrului muzical din Brașov, Ionel Pantea, director al Operei Române din Cluj-Napoca, Constantin Ungureanu, director al Teatrului liric din Craiova, Marina Emandi, regizor la Opera din Iași, Aurel Manolache, director, Sașa Georgescu, secretar literar și Oleg Danovski, coregraf la Teatrul „Fantasio" din Constanța.

S-a evidențiat importanța libretului literar ca premisă pentru realizarea unui spectacol dramatic concludent, veridic și totodată necesitatea apropierii de subiecte care să reflecte viața și aspirațiile omului contemporan. Elaborarea unui libret bun se face cu o știință deosebită a spectacolului, care nu poate ignora factura muzical vocală sau specificul artei coregrafice, așa cum au subliniat în cuvîntul lor G. Zaharescu, S. Georgescu, H. Lupescu și O. Danovski. Pentru realizarea unui spectacol de operă și balet unitar, de înaltă ținută artistică, se cere conlucrarea cît mai strînsă a factorilor care concură la crearea acestuia : compozitor, libretist, regizor, scenograf, interpreți. În acest sens, o mai strînsă colaborare între Uniunile de creație (Uniunea compozitorilor, Uniunea scriitorilor) și teatrele muzicale din țară se impune ca o coordonată de bază în activitatea viitoare.

Mai mulți reprezentanți ai teatrelor lirice au semnalat faptul că unele lucrări de operă antrenează un aparat vocal-orchestral mult peste posibilitățile de care dispun acestea, cum ar fi Teatrul muzical din Brașov, sau din Constanța, Opera Română din Cluj-Napoca sau din Timișoara, sugerînd creatorilor de gen să aibe în vedere pe viitor disponibilitățile concrete ale teatrelor, scriind poate chiar la comanda și pentru necesitățile repertoriale ale instituțiilor de spectacol.

În ceea ce privește problema punerii în scenă și a interpretării creației de operă, operetă și balet, vorbitorii au formulat deziderate actualizării permanente a spectacolelor, prin montări ingenioase, în spiritul concepțiilor moderne despre arta scenică, avînd capacitatea de a captiva și apropia publicul de genurile atît de grele dar atît de frumoase ale operei și baletului.

Tovarășii Alexa Mezincescu, Ion Tugearu și Oleg Danovski au subliniat necesitatea actualizării statutului moral și organizatoric al balerinilor și coregrafilor, acordarea unei atenții deosebite formării și dezvoltării profesionale a tinerilor balerini, în vederea asigurării viitorului spectacolului de balet românesc.

În același cadru au fost analizate și dezbătute proiectele de repertoriu pentru stagiunea 1983—1984, ale tuturor instituțiilor de profil din țară.

Această primă întîlnire dintre creatorii de operă, operetă și balet și realizatorii din teatrele muzicale din țară a demonstrat eficiența unor astfel de contacte, prin stabilirea unor coordonate de activitate comune, în vederea realizării unor spectacole de înaltă ținută artistică, răspunzînd exigențelor formării și educării omului contemporan. Participanții s-au declarat de comun acord a reedita aceste întîlniri anual.

Din activitatea Uniunii Compozitorilor

Cenaclele Uniunii Compozitorilor

În cenaclul din 25 aprilie Theodor Grigoriu a prezentat o expunere privind *Aportul creator al compozitorului în arta filmului.* Cunoscător profund al acestor probleme, ca realizator al muzicii a peste 20 de filme artistice, Theodor Grigoriu a pus în evidență rolul important al elementului muzical în complexul sincretic pe care îl reprezintă arta filmului și a urmărit etapele evolutive ale gîndirii componistice de gen pe parcursul scurtei sale istorii de la apariția *sonorului* pînă în prezent. Compozitorul și-a ilustrat expunerea cu fragmente din muzica filmului *Burebista* (realizat în 1980), dezvăluind totodată și unele tehnici și procedee de concepere și realizare a compoziției muzicale cinematografice. Cenaclul a cucerit adeziunea auditoriului prin ineditul și plasticitatea prezentării.

M.M.

Note :

În luna aprilie 1983 au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor : în zilele de 1, 2, 3, Consiliul Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România (U.A.S.C.R.) și Ministerul Educației și Învățământului (M.E.I.) au organizat la București la sediul Casei de cultură a studenților „Grigore Preoteasa", etapa finală a secțiunii — muzica ușoară, de estradă, dans modern și contemporan — din cadrul celei de a XV-a ediții a Festivalului Artei și Creației studențești, manifestare integrată în Festivalul Național „Cîntarea României". Au participat în juriu : Prof. Univ. Nicolae Călinoiu, Președintele Uniunii compozitorilor din R. S. România și compozitorii Mișu Iancu, Camelia Dăscălescu, Horia Moculescu, Nicolae Coman, Petre Mihăiescu și Gabriel Mărgărint. ● În zilele de 1, 2, 3, în comunele Vidra și Frățești din județul Giurgiu, compozitorul Florin Comișel a participat la îndrumarea și preselecția formațiilor corale, grupuri vocale, soliști vocali și instrumentiști, formații de dansuri (amatori) pentru etapa județeană a Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a IV-a. ● În zilele de 1, 2, 3, 4, compozitorul Radu Paladi a participat la îndrumarea Coralei „George Enescu" din municipiul Botoșani. ● În ziua de 5 aprilie în municipiul Giurgiu a avut loc preselecția formațiilor corale, grupuri vocale, grupuri instrumentale, soliști vocali și instrumentiști, formații de dansuri, amatori, pentru faza județeană a Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a IV-a, cu participarea compozitorului Florin Comișel. ● În zilele de 5, 6, în București a avut loc faza pe sectorul II a formațiilor artistice de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a cu participarea în juriu a compozitorului Zaharia Popescu. ● În ziua de 7 aprilie compozitorul Dan Buciu a participat la instruirea formațiilor camerale și soliști instrumentiști din municipiul Slobozia — Ialomița pentru participarea în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a. ● În ziua de 9 aprilie a avut loc în București la teatrul „Ion Vasilescu" faza județeană a formațiilor de amatori ale județului Giurgiu în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a cu participarea în juriu a compozitorului Florin Comișel. ● În zilele de 9, 10, 13 și 14, formațiile muzicale ale Ministerului de Interne au avut faza de sector a Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a IV-a, cu participarea în juriu a compozitorului Laurențiu Profeta, secretar al Uniunii compozitorilor. ● Între 10 aprilie și 11 mai compozitorul Nicolae Coman face parte din juriul etapei finale pe țară a formațiilor de pionieri și școlari, participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a în județele : Bistrița-Năsăud, Sălaj, Maramureș, Satu-Mare, Bihor, Arad, Hunedoara, Dolj, Olt, Buzău, Brăila, Galați și București. ● În zilele de 13, 14, 15, 16 și 17 la Timișoara a avut loc în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a IV-a, Festivalul Artei studențești cu participarea în juriu a compozitorilor Irina Odăgescu și Dan Buciu. ● În zilele de 16, 17, 18 și 19 la Constanța a avut loc Festivalul muzicii de operă și balet, cu participarea compozitorilor : Theodor Grigoriu — secretar al Uniunii compozitorilor — Teodor Bratu și a muzicologilor : Petre Codreanu și Mihaela Marinescu. ● În zilele de 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 28, compozitorul Dan Bălan a participat în juriu la faza pe sector a formațiilor artistice de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a din sectoarele III, IV, VI. ● În zilele de 21, 22, 28 și 29 compozitorul Ștefan Andronic a îndrumat formațiile de amatori din municipiul Alexandria și Roșiori județul Teleorman, pentru participarea în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a. ● În zilele de 21, 25, compozitoarea Camelia Dăscălescu a participat în juriu la sectorul II București, la formații de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a. ● În ziua de 24, compozitorul Zaharia Popescu a participat în juriu la Finala ediției a II-a, Formații ale nevăzătorilor din România, în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a IV-a ce a avut loc la Clubul Finanțe Bănci București. ● În zilele de 25, 26, 27, 28 și 29 compozitorii Ioan Alexandrescu, Teodor Bratu și Dan Ardelean au participat în juriu la sectoarele I, II și V din București, formații de amatori. ● În zilele de 23 și 24 compozitorul Ion Cristinoiu a făcut parte din juriul celei de a III-a ediții a Festivalului interjudețean de muzică tînără „Țară de glorii, țară de dor" ce a avut loc în municipiul Botoșani. ● Între 28 aprilie și 3 mai compozitorul Radu Paladi a îndrumat corul căminului cultural din Putna județul Suceava și Corala „George Enescu" din municipiul Botoșani, pentru participarea în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a.

A.V.

Lucrări prezentate la birourile secțiilor de creație

Secția de muzică simfonică și de cameră : Dumitru Bughici — *Miniaturi pentru orchestră de coarde ;* Dumitru Capoianu — *Flăcări de sînge,* oratoriu de concert pe versuri de Eugen Jebeleanu ; Sorin Lerescu — *Ciclul de lieduri „O oră de iubire"* pe versuri de Gheorghe Tomozei.

*

Secția de operă și balet : Irina Odăgescu — *Cîntec înalt*, poem coregrafic.

*

Secția de muzică corală și patriotică : Georghe Bazavan — *Țăranii noștri, Satul meu* (pe versuri de Ion Neagu) ; Dan Buciu — *Ieșirea din legendă* (pe versuri de Nina Cassian) ; Boris Cobasnian — *Jocul dobrogean* (pe versuri de Ștefan Raicu) ; Felicia Donceanu — *Rodul bun* (pe versurile compozitoarei) ; Mircea Neagu — *Drag și însorit pămînt* (pe versuri de Vlaicu Bârna) ; Radu Paladi — *Țărani sîntem din tată-n fiu* (pe versuri de Eugen Frunză) și *Un cîntec de Armindeni* (pe versuri de Corneliu Vadim Tudor)) ; Constantin Romașcanu — *Satul meu, dulce grădină* (pe versuri populare) ; Doru Popovici — *Vremea pîinii* (pe versuri de Martha Popovici) ; Gheorghe Stănescu — *Jiule, de cînd te știu* (pe versuri de Barbu Stancu-Dolj) ; Alexandru Velehorschi — *Semănăm în brazdă soare* (pe versuri de Nicolae Dumbravă).

Noi lucrări intrate în biblioteca de împrumut

Anatol Vieru — *Simfonia a IV-a* (3, 2, 3, 3 ; 4, 3, 3, 1 ; perc. I — frusta, maracas, raganella ; perc. II — T-tam, ptto, vibrafon, sonagli, brosse alto ; perc. III — ptto., frusta, raganella, 3 wood-bl., 3 t-toms, marimba, machine à vent, syrène ; corzi.

M.M.

PLOIEȘTI

Cenaclul muzical „Paul Constantinescu" — tradiție și actualitate

Continuînd bogatele și valoroasele tradiții ale școlii românești de compoziție, compozitorii care s-au născut ori au trăit și lucrat pe străvechile meleaguri prahovene au pus în slujba idealurilor scumpe ale poporului, întreaga lor voință și capacitate de creație, talentul și pasiunea pentru frumos, reușind să realizeze certe valori muzicale a căror problematică socială își are adînci rădăcini în istoria multimilenară a țării, în seva nestinsă a pămîntului strămoșesc.

Cu un secol și ceva în urmă, Gheorghe Brătianu, născut în anul 1847 în orașul Mizil (m. la București, în anul 1905) unul din primii soliști lirici români care au cîntat în trupele italiene de operă din Milano, Rimini și Ferrara (1870—1873) și la Opera Română din București, profesor la Conservatorul din Capitală (1873—1903) fondatorul Societății muzicale „Uniunea Corală din București" (1881) a compus și valoroase piese dedicate muzicii corale sau pentru voce și pian, de inspirație patriotică : *Tricolorul român* (1881), *Domnu Tudor, La Români, Răpitul de la Plevna*, (romanță pentru voce și pian), *Aleargă române* (cîntec pentru războiul de Independență din anii 1877—1878), *Marșul Independenței armatelor române)* (versuri N.T. Orășanu) etc.

Tot în acea perioadă istorică, un alt mare muzician al țării, Constantin Dimitrescu, născut lîngă Ploiești, în comuna Blejoi, în același an cu Gh. Brătianu (1847, m. în anul 1928 în București) părintele școlii românești de violoncel, dirijor la Teatrul Național din București, profesor la Conservatorul de muzică din Capitală (1874—1916), dirijor al orchestrei simfonice a Ministerului Instrucțiunii Publice, (1906—1916) pe lîngă numeroase pagini simfonice scrise pentru spectacolele Teatrului Național sau pentru repertoriul concertant dedicat violoncelului și pianului, muzicii de cameră, a compus și apreciate cîntece patriotice, printre care : *Marșul anului 1877* (pentru cor mixt), iar în anul 1895 a predat Teatrului Național din București opereta în două acte *Sergentul Cartuș* (libretul Ion Apostolescu) a cărei tematică abordează evenimente din războiul pentru independență din anii 1877—1878.

La sfîrșitul secolului trecut și în prima jumătate a veacului nostru, un alt fiu al Prahovei — ilustrul compozitor și profesor Ioan Cristu Danielescu, născut la Ploiești în anul 1884 (m. la Ploiești în anul 1966) dirijor al cunoscutelor Societăți corale „Doina Prahovei" (1910—1916) și „Freamătul codrului" (1918—1920), răspunzînd comenzii sociale a timpului, a scris zeci de cîntece de o evidentă bogăție tematică și de largă și viguroasă respirație melodică.

Un rol important în viața compozitorului îl ocupă creația inspirată din zbuciumata istorie a poporului român, din evenimentele ce au avut loc în neuitatul an 1918 și după actul istoric de la 23 August 1944. Cîteva titluri de lucrări : *Se întorc eroii, Imnul muncii, Drapelul țării, Suita pentru cor mixt, Pe Valea Prahovei, Sus pe Argeș, Tot înainte* etc., atestă dimensiunea și valoarea creației compozitorului, numit pe drept cuvînt „unul din clasicii muzicii corale românești" de către maestrul D.D. Botez. O adevărată revelație a produs în anii 1919—1920, înflăcăratul poem coral, vibrant imn de libertate și dreptate socială, *Voința neamului* (versuri I. Nenițescu) cîntec adînc încorporat în conștiința tuturor românilor, care face parte din fondul de aur al muzicii corale românești.

Contemporan cu Ioan Cr. Danielescu, timp de de aproape două decenii (1909—1926), activează ca

profesor la renumitul Liceu „Petru și Pavel" și la pupitrul societății corale „Freamătul codrului", compozitorul Ion Croitoru, personalitate a vieții noastre muzicale, născut în anul 1884, în apropiere de meleagurile prahovene, respectiv în județul Buzău. Însuflețit de imperativele timpului, Ion Croitoru dăruiește muzicii corale valoroase piese : *Cîntecul lui Tudor* (versuri populare), *Pămîntul țării mele, Cinstire ție, drag popor, Imn eroilor căzuți, Spre mîine, Hai, petroliștii, Tinerețe minunată, Cîntec pentru pace, Din întreceri cresc eroii, Peste țara mea* etc.

În anii cei mai activi ai vieții, în perioada 1936—1941 se afla la catedra învățămîntului secundar din Cîmpina — renumit centru economic și social-cultural al țării — și, în același timp, la conducerea celor două puternice formații corale : „Lyra Prahovei" și „Valea Prahovei" din localitate, compozitorul și dirijorul Gh. Danga. Prestigioasa sa activitate s-a înscris definitiv în viața spirituală a orașului și județului nostru, fiind ulterior continuată cu succes de Ansamblul coral ce cu cinste-i poartă numele : Corul mixt „Gh. Danga" al Casei de cultură din Cîmpina.

Pe lîngă îndrăgitele cîntece inspirate din melosul nostru popular și din frumusețile specifice acestei încîntătoare zone din Valea superioară a Prahovei (ex. *Ca la Breaza, Leliță din Prahova, Sîrba în căruță, Sîrba pe loc* etc.), compozitorul abordează cu succes teme majore din lirica patriotică și revoluționară, din perioada marilor transformări ce au avut loc pe harta țării după eliberarea patriei : *Minerii, Victoria, Partidul meu, Senin e cerul țării mele, Cîntec de Mai, Drapelul, Urare siderurgiștilor, Suita corală 1907,* (versuri de Vlaicu Bîrna) etc.

Un loc de excepție în ansamblul muzicii românești revine creației maestrului emerit al artei Paul Constantinescu, născut la Ploiești în anul 1909 (m. la București în ziua de 23 decembrie 1963).

Ampla și complexa sa operă constituie o parte integrantă a patrimoniului cultural-artistic al țării, a repertoriului muzical național și universal. Printre creațiile reprezentative, care evocă în vibrante imagini sonore momente inspirate din trecutul patriei, remarcăm : *Simfonia ploieșteană* — lucrare prin care compozitorul aduce un sincer și cald omagiu orașului său natal, oraș a cărui istorie este bine cunoscută în țară și peste hotare — drama muzicală în trei acte *Pană Lesnea Rusalim*, cele *Șapte cîntece „Din ulița noastră"* — pentru bariton și pian (pe versurile poetului Cicerone Teodorescu), *Cîntecele Iancului* (versuri populare) *Miorița* (versuri populare) etc.

Măiastra pană a compozitorului ne-a lăsat moștenire și o seamă de remarcabile pagini dedicate marelui ecran românesc, scrise în anii în care se puneau bazele solide ale cinematografiei naționale : muzica pentru filmele *România* (1946), *Răsună Valea* (1949),*Moara cu noroc* (1956) etc.

Merită să subliniem aici și contribuția unor compozitori-fii ai județului, care, deși ulterior și-au stabilit domiciliul în alte localități, au păstrat o permanentă legătură cu regiunea natală, sprijinind efectiv dezvoltarea vieții muzicale a acesteia.

Un admirabil exemplu în acest domeniu îl constituie dirijorul și compozitorul Dinu Stelian, artist al poporului, născut în aprilie 1912 în comuna Sălciile, județul Prahova.

De mai bine de două decenii și jumătate, formațiile muzicale din județ — îndeosebi corala „Paul Constantinescu" a Palatului culturii din Ploiești au beneficiat sistematic și permanent de sprijinul competent al maestrului. Așa se și explică că membrii cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, înființat în ianuarie 1977, cu sprijinul direct al Uniunii compozitorilor, l-au ales președinte de onoare al cenaclului. Cîteva exemple din bogata sa operă componistică cu caracter militant evidențiază angajarea plenară a compozitorului în opera de educație patriotică și revoluționară a maselor și, îndeosebi a militarilor armatei române : *Cantata armatei* — amplă și impresionantă lucrare vocal-simfonică pentru cor bărbătesc și orchestră (versuri Valeriu Cîmpeanu), Suita de cîntece patriotice și revoluționare dedicată aniversării a 40 de ani de la făurirea P.C.R. intitulată *Sub steagul partidului, Să răsune satele* — suită pentru cor bărbătesc și orchestră (versuri populare), cîntecele *Înainte marș, Unu Mai, Ostașii cîntă, Artileriștii, Patrie — partid, Partid biruitor, Cîntecul patriei mele, Zboară cîntec, Slăvim Republica, slăvim Partidul, Ani de aur, O cunună-i țara-ntreagă, Patrie, credința mea, Comandantul suprem* ș.a.

În acest context, remarcăm de asemenea un alt fiu de onoare al județului, compozitorul și dirijorul Florin Comișel, artist emerit, președinte activ al cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești.

De la prima sa lucrare, *Izbînda vieții* — feerie muzicală ce a văzut lumina scenii la Teatrul armatei din București în anul 1947, compozitorul Florin Comișel, născut în Ploiești în aprilie 1922, a rămas profund devotat artei noastre socialiste, plaiurilor natale, patriei și partidului. În acest sens stau mărturie zeci de lucrări corale, vocal-simfonice, muzical-coregrafice, simfonice etc., ca și piesele dedicate scenei lirice românești. Următoarele titluri atestă marea capacitate de muncă, talentul și pasiunea compozitorului pentru frumos, pentru arta cu caracter militant, revoluționar : *Să făurim o țară minunată, Glorie clasei muncitoare, În țara mea, Cîntecul oțelarilor, Partidul e soare tînăr, Te purtăm în inimi țară-ntreagă, Cîntare țării, Acest pămînt e patria noastră, Cîntare României socialiste, Cinste vouă, petroliști ai țării, E stegar Partidul Comunist Român, Omagiu, Beteală de argint* — cîntec special pentru petrochimiștii de la Brazi, *Coloane către soare* — lucrare dedicată constructorilor de utilaj petrolier de la Întreprinderea „1 Mai" Ploiești (versuri Anghel Cîrstea), *Aprig dor de viață* (versuri de Corneliu Șerban) — poem coral scris pentru corala Paul Constantinescu din Ploiești, *Suită corală prahoveană* (versuri populare), *Orașul meu* etc.

Agenda compozitorului cuprinde în același timp ample lucrări vocal-simfonice și muzical-coregrafice de inspirație patriotică și de o rară frumusețe melodică : *Locomotiva* — poem pentru solist, cor mixt și orchestră (versuri Cicerone Theodorescu). *Grivița* — poem pentru recitatori, cor mixt și orchestră (versuri Victor Tulbure), *Plutași și țapinari* — poem pen-

tru soprană, bariton, cor mixt și orchestră (versuri Ion Socol), *Balada patriei* — spectacol muzical-coregrafic în două acte, *Slavă partidului* — poem pentru recitatori, cor mixt, balet și orchestră, *Visuri îndrăznețe* — spectacol muzical-coregrafic, *Sărbătoare la Șantierul naval* — tablou coregrafic (libret Vladimir Badea) și altele.

Valoroase creații dedicate scenei — operetei în mod deosebit — au văzut cu succes lumina rampei, îmbogățind sensibil patrimoniul teatrului liric românesc. Prima lucrare ce l-a consacrat în acest domeniu, opereta în trei acte *Culegătorii de stele* (libretul Paul Mihail Ionescu și Bogdan Căuș) a avut premiera în anul 1945. Au trecut de atunci aproape patru decenii, timp în care compozitorul, credincios țelurilor acestei nobile și îndrăgite arte, a compus noi titluri care au constituit tot atîtea succese în viața noastră muzicală : *O navă pleacă departe, Soarele Londrei, Leonard, Bob de aur, Trebuie să mă-nsor, Adîncile iubiri* — distinsă cu premiul III la ediția I-a a Festivalului național „Cîntarea României", *Toamna bucuriilor* — prezentată în premieră absolută de colectivul de operetă al Casei de cultură a sindicatelor Ploiești (1979), *Drumu-i lung, povestea-i scurtă* — lucrare scrisă pentru teatrul popular din orașul Slănic, prezentată în p.a. în anul 1981, aceste două ultime lucrări fiind distinse cu premiul I, titlul de laureat și medalia de aur la etapele finale ale Festivalului național „Cîntarea României" (ed. 1979, 1981). În prezent, teatrul popular din comuna Lipănești pregătește în premieră o nouă lucrare a compozitorului, *Toamna se numără bobocii.*

În galeria marilor maeștri ai muzicii contemporane se înscrie, fără îndoială, un nume tot mai scump și mai iubit dintre prahoveni, ce a făcut înconjurul lumii, compozitorul și dirijorul Marin Constantin, artist emerit, născut în februarie 1925, în apropiere de orașul Cîmpina, satul Urleta, comuna Bănești.

Conducător al celebrului cor „Madrigal" al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, cunoscut și unanim apreciat în țară și pe toate meridianele lumii, Marin Constantin și-a dăruit meleagurilor natale o parte a vieții și creației muzicale.

Genul abordat cu pregnanță și măiestrie este cel al cîntecului patriotic și revoluționar, gen în care compozitorul a creat adevărate bijuterii. Exemplu cîntecele : *Patria mea, Mereu înainte, Partid iubit, Țară dragă, țara mea, Partidului slavă, Țara mea de soare, Partidul, Ceaușescu, România, La mulți ani, iubit conducător* ș.a. O serie de lucrări cu caracter militant au fost scrise pentru mișcarea muzicală de tineret și copii din țara noastră. (ex. : *Tineri ni-s anii*, versuri Nicolae Stoian).

Tot pe meleagurile Prahovei, cu 63 de ani în urmă, într-o localitate cu bogate tradiții muncitorești și cultural-artistice — comuna Filipeștii de Pădure, satul Dițești, a văzut lumina zilei compozitorul și dirijorul Zaharia Popescu.

Paralel cu activitatea de dirijor și profesor, Zaharia Popescu a compus o serie de lucrări corale cu caracter patriotic și revoluționar pentru formațiile profesioniste și de amatori. Ex. : *Partidul ne conduce, Partid, pe tine te cîntăm, Cîntăm partidul, Dobrogean pămînt, Cîntecul marii sărbători* — piesă interpretată în p.a.a. în anul 1964, cu prilejul aniversării a două decenii de la revoluția de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă din August 1944.

În cei 6 ani care au trecut de la înființarea cenaclului ploieștean, muzicienii prahoveni și-au dăruit întreaga lor putere de muncă și de creație, intereselor supreme ale societății noastre, realizînd diverse lucrări ca gen și tematică, cele mai izbutite dintre acestea fiind tipărite în colecția „Tezaur prahovean", prin grija Comitetului județean de cultură și educație socialistă și a Centrului județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă. Este cazul să amintim culegerile alcătuite și îngrijite de Leonida Brezeanu și Al.I. Bădulescu care au intrat în circuitul mișcării artistice de amatori din județ și din alte localități din țară : *Patrie nemuritoare* (1977), *Oamenilor — cîntecele noastre* (1978), *Flori din Prahova* (1979), *Prahovă, mîndră grădină* (1980), *Cinstire acestui timp* (1982). Acestor culegeri li se adaugă cu succes două volume de cîntece dedicate copiilor și tineretului școlar : *Din cîntecele noastre*, tipărite în 1980 de Inspectoratul școlar al județului Prahova, Casa corpului didactic și Societatea profesorilor de desen și muzică și *Pentru un cer senin*, tipărit în anul 1982 de Consiliul județean al organizației pionierilor ambele volume fiind alcătuite de profesorii Gh. Neagu și Huba Bertalan.

Activitatea componistică a muzicienilor prahoveni abordează și alte teme din tumultuoasa noastră viață, din frumusețile țării, din bucuriile muncii, din sfera de preocupări a tineretului și copiilor. Sînt evidente eforturile în domeniul valorificării creației populare noi prelucrări ale cîntecului popular fiind introduse în repertoriile formațiilor artistice.

Puternic mobilizați de recentele chemări pe care secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu le-a adresat tuturor creatorilor de frumos din țara noastră de la înalta tribună a Conferinței Naționale a Partidului și cu prilejul încheierii lucrărilor celui de al doilea forum al educației politice și culturii socialiste, membrii cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, conștienți de sarcinile mari ce le revin, de exigențele actuale, vor amplifica continuu eforturile lor, pentru a realiza noi lucrări, cu un bogat conținut de idei, și la un nivel artistic cît mai înalt, care să contribuie la educarea socialistă a maselor, prin mijloacele specifice artei muzicale la înfrumusețarea vieții omului contemporan.

Al. I. BĂDULESCU

Noutăți editoriale

La Editura muzicală au apărut următoarele titluri : *Simfonia II „Aliaje"* de Anton Zeman : (3, 2(+1), 2(+1), 2(+1)/4, 4, 1/7 sonatori/celesta, 2 harpe, pian, archi).

Punct și contrapunct — caietul 19,(cuvinte încrucișate și alte forme enigmistice, oferind informații din muzica românească și universală).

Opera „Trei generații" de Sergiu Sarchizov

„Trebuie să știți de la început că nu sînt un împătimit al spectacolelor de operă", au fost primele cuvinte ale compozitorului Sergiu Sarchizov atunci cînd, în urma obținerii Premiului Uniunii Compozitorilor pe anul 1981, i-am solicitat cîteva amănunte în legătură cu singura sa partitură dedicată scenei, opera *TREI GENERAȚII*. Lucrarea deține deci un statut aparte în ierarhia creațiilor compozitorului, autor al unor importante opusuri simfonice, vocal-simfonice și camerale. O singură lucrare de operă pe tot parcursul unei activități ce astăzi impune bilanțul ! Un capriciu ? Nu. Cei șapte ani de muncă au avut menirea a consacra mai mult decît un capriciu. Curiozitate, dorința de a-și încerca puterile abordînd un gen atît de complex ? Aceiași șapte ani de muncă, dar de muncă desfășurată în condiții deosebit de grele vizînd repeziciunea scrisului, de oscilații între ezitări, renunțări temporare, apoi reveniri îndîrjite, dezamăgiri și, în final, reușite, au avut drept permanent suport mai mult decît o simplă curiozitate. Un exercițiu ? Rezultatul infirmă și această ipoteză. Atunci ! ? Pînă în 1959 autorul mărturisește a nu se fi gîndit niciodată la abordarea genului liric. Dar 1959 este anul unei mari împliniri : oratoriul *PE LESPEDEA EROILOR* — lucrare intrată deja în patrimoniul creației muzicale românești. Situațiile dramatice, necesitatea obiectivă de a opera cu mase largi de interpreți — orchestră, cor, soliști — satisfacția rezolvării unor probleme de libret, au reușit să trezească interesul compozitorului preocupat și pînă atunci de generoasele posibilități ale vocii umane. Acțiunea de îmbogățire a repertoriului de operă românească desfășurată în aceeași perioadă de către conducerea Uniunii Compozitorilor a dat imboldul hotărîtor. „Am vrut să scriu și eu atunci o operă !" declară Sergiu Sarchizov. Iar opțiunea sa a adăugat încă un titlu, încă un manuscris de valoare creației lirice românești.

Libretul a fost ales cu multă grijă. Piesa de teatru *TREI GENERAȚII* scrisă de către Lucia Demetrius l-a atras pe compozitor prin calități aparte. Problematica de actualitate prezenta un interes deosebit. Acțiunea, eșalonată pe suprafața a trei acte, urmărește, în principal, destinul unei femei pe parcursul a trei timpuri istorice diferite (1896, 1924 și 1948) asigurînd atît prin larga desfășurare în timp cît și prin felul în care este conceput personajul principal, iar alături de el, fiecare personaj al piesei, în parte, spectacularul atît de necesar unei lucrări scenice. Începutul aduce în fața spectatorilor o Ruxandră aflată la vîrsta tuturor speranțelor, îndrăgostită sincer de Șerban, profesorul ei de pian. Dar cele mai frumoase și mai curate năzuințe ale fetei sînt înăbușite, zdrobite de voința tiranică a tatălui Ruxandrei, judecătorul Ioniță, care, pentru a-și plăti o „datorie de onoare" făcută la jocul de cărți, își sacrifică fără ezitare propriul copil, măritîndu-și fata cu moșierul Chiril Dumbrăveanu. De o soartă asemănătoare cu cea a mamei sale va avea parte și Eliza, fiica Ruxandrei. Faptele, repetîndu-se, capătă o nuanță și mai dureroasă, stabilind oarecum o lege general-valabilă ce acționează implacabil asupra condiției femeii într-o societate unde domnește banul și interesul meschin. Ruxandra va asista neputincioasă la tragedia fiicei sale. Căci, pentru ca faptele să fie altele, ca adevărurile să fie altele, totul trebuie schimbat, preschimbat, reconstruit după o altă tablă de valori, reale de astă dată, care să plaseze omul în centrul preocupărilor societății. Viața va putea fi atunci curată, cinstită, adevărată. De o astfel de viață dorită, rîvnită de către toate femeile din familia sa va avea parte Veronica, fiica Elizei și nepoata Ruxandrei. Prețul : părăsirea familiei, desprinderea totală de o societate ce își trăiește ultimele clipe într-o lume condamnată, fără putință de scăpare, sortită dispariției prin însăși legile ei. Veronica, ajutată de Pavel, va găsi curajul necesar acestui profund gest, ce va deveni simbolic. Ea nu se va mai supune voinței tatălui său, nu se va mai lăsa strivită, folosită, ci, alături de omul ales de ea va păși pe calea ce duce prin cinste și adevăr, către dragoste și împlinire. Alături de ea, Ruxandra este, în sfîrșit și ea, fericită.

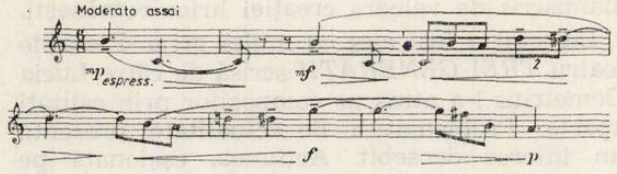
Nu numai subiectul piesei l-a atras pe compozitorul Sergiu Sarchizov în căutările sale. „Mi-a plăcut proza în sine, dialogul extrem de susținut, de alert. Am simțit dincolo de cuvinte o muzicalitate discretă dar persistentă. Această proză *sună* și m-am simțit în stare a o muzicaliza !" Într-adevăr, partitura preia textul piesei de teatru în proporție de 90%. De aici,

mari, foarte mari probleme pentru autor, știut fiind faptul că un libret tradițional de operă cuprinde în sine, doar cîteva pagini de text. Ne vom referi mai pe larg la aceste probleme, dar nu înainte de a aminti încă o particularitate a piesei Luciei Demetrius, particularitate ce a fost și ea determinantă în alegerea piesei ca suport unei creații muzicale : unul dintre personajele Luciei Demetrius, Șerban, este artist, pianist concertist, virtuoz al instrumentului. Pianul este o prezență permanentă în spectacol, semnificațiile sale modificîndu-se de la caz la caz. Încă din preludiu, pianul se face auzit, compozitorul intercalînd în sonoritățile ample ale ansamblului de tutti orchestral pagini ce ar putea constitui premisele unui viitor concert de pian. La ridicarea cortinei, Ruxandra se află așezată în fața instrumentului, studiind un exercițiu ce devine obsedant, permanent, la fel ca și dragostea sa pentru Șerban. Acesta nu poate vorbi despre trecut, prezent și viitor decît incluzînd în existența sa muzica, pianul ca element principal, determinant. Puternic discordant, Ioniță, tatăl Ruxandrei, manifestă un dispreț suveran față de „muzicant", detestînd pianul. Îl consideră moft și timp pierdut, iar pe Șerban îl numește „lăutar" și „zdrăngănitor de inimă albastră" pentru boieri. Întreaga sa atitudine este tipică pentru clasa din care face parte, pentru societatea ce va zdrobi pe toți cei ce nu se supun legilor sale. Astfel, la sfîrșitul actului I, aflînd despre căsătoria plănuită în afara voinței, Ruxandra se prăbușește îmbrățișînd pianul ca pe un simbol a tot ce avea mai drag, ca pe un bun minunat pierdut pentru totdeauna.

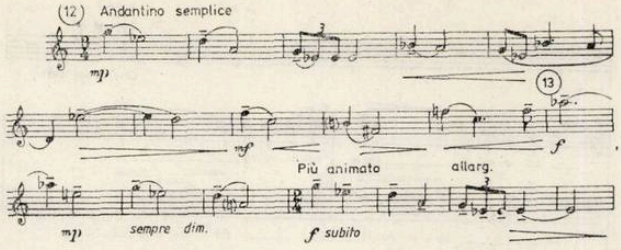
În actul al II-lea, într-un moment crucial al acțiunii, se vorbește despre un recital de pian dat de Șerban Grigoriu, și asta în ziua în care Radu o va părăsi pe Eliza refuzînd a o lua de soție fără zestrea scontată. Încă un vis de dragoste și fericire rămîne neîmplinit ! În actul al III-lea trecutul Ruxandrei, simbol al întregii sale generații, este definitiv pierdut, încheiat dar, prin izbînda nepoatei sale Veronica, singura care reușește să se elibereze, în condițiile unei vieți noi, construite pe cu totul alte principii decît timpurile cărora bunica și mama sa le căzuseră victime, prezentul confirmă existența unui viitor luminos. Muzica în general și pianul în special joacă un mare rol în piesa Luciei Demetrius. Pianul va fi deci și unul dintre principalele personaje ale partiturii lui Sergiu Sarchizov, personaj investit cu dublă semnificație atît afectivă cît și socială.

Atunci cînd s-a hotărît să înceapă prima și singura sa operă, compozitorul cunoștea problemele genului abordat, implicațiile așa numitei „crize a operei" din secolul al XX-lea. A încercat deci prin lucrarea sa, dacă nu să rezolve, cel puțin să contribuie la ameliorarea acestui impas. Fără a-și crea din compozitorii preferați (Wagner, Richard Strauss, Debussy, Bartók) modele-tip, Sergiu Sarchizov își alege un drum propriu al cărui atotputernic și atotrespectat principiu rămîne intenția de a sluji textul și scena, dobîndind un maximum de expresivitate în scopul comunicării pe direcția compozitor prin interpret către public. Dimensiunea neobișnuită a libretului a impus oarecum forma și stilul de prelucrare al materialului muzical. Acesta s-a cristalizat într-un fluid sonor continuu, o neîntreruptă curgere a vorbelor și a sunetelor legate într-un tot indestructibil. Compozitorul, permanent preocupat de o cît mai consistentă expresivitate, s-a străduit a urmări prin muzica sa contururile sonore ale cuvintelor, intonațiile normale ale vorbirii. La o sumară „citire", întreaga partitură pare un imens recitativ continuu, puternic susținut de către orchestră. Tradiționalele „numere" de operă — ariile sau scenele de ansamblu distinct conturate — lipsesc cu desăvîrșire. Dificultățile de intonație sînt, datorită intențiilor compozitorului, deosebit de mari. Uneori este necesară o ureche absolută pentru a reuși impecabil solmizația. Acesta a fost unul dintre motivele determinante pentru care lucrarea nu s-a cîntat multă vreme în public, (p.a. Constanța 1981) și chiar după consacrarea sa, nu figurează deocamdată pe nici o altă scenă lirică. Desigur, greutățile nu sînt insurmontabile. Aprofundînd rolul, interpretul găsește totuși suficiente puncte de reper atît în orchestră cît și în partiturile partenerilor. Iar dacă în abordarea rolului s-ar porni nu numai de la solfegiul tradițional al notelor scrise ci și de la căutarea unor posibile înlățimi în care cuvîntul ar putea fi rostit, vorbit de către personaj în situația dată — înălțimile și sonoritățile diferind după contextul emoțional în care acestea sînt plasate — problemele s-ar putea rezolva mult mai ușor, după cum colectivul constănțean a dovedit-o.

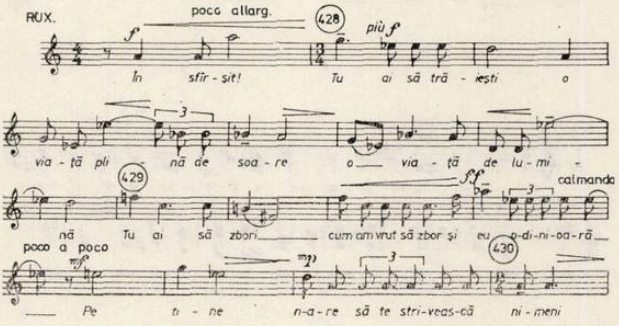
În intenția de a asigura unitatea necesară unei lucrări care tot datorită libretului foarte extins se anunță de mari dimensiuni, compozitorul a folosit tehnica leit-motivelor. Astfel partitura abundă în motive ritmico-melodice, acestea caracterizînd fie un personaj, fie o stare sufletească, însoțind, și, la nevoie, rememorînd, o întîmplare, un gest. Aceste motive se împletesc, se întregesc, într-o permanentă variație. Grupul tematic destinat personajului principal Ruxandra este edificator în acest sens.



— caracterizarea generală a climatului în care trăiește Ruxandra

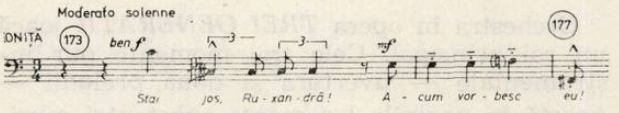


— tema lirică a năzuinței spre fericire



— rezolvarea finală, deplasarea centrului către personajul Veronica și eliberarea ei.

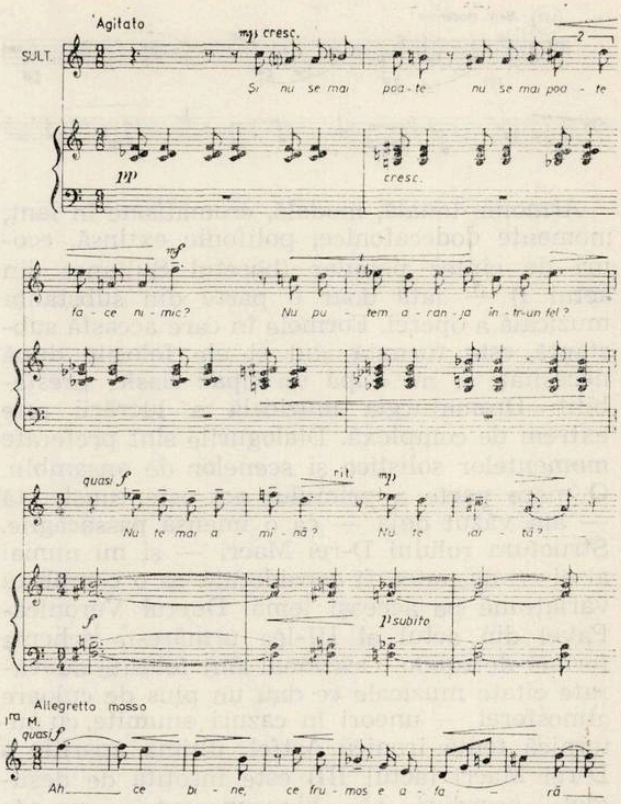
Totul, melodie, ritm, armonie, polifonie, este în așa fel conceput încît să definească cît mai precis personajul sau acțiunea. Astfel, replicii lui Ioniță „Stai jos Ruxandră ! Acum vorbesc eu !" îi este suprapus un fragment ritmico-melodic de un ambitus extins ce se desfășoară pe un rapid sens descendent sugerînd



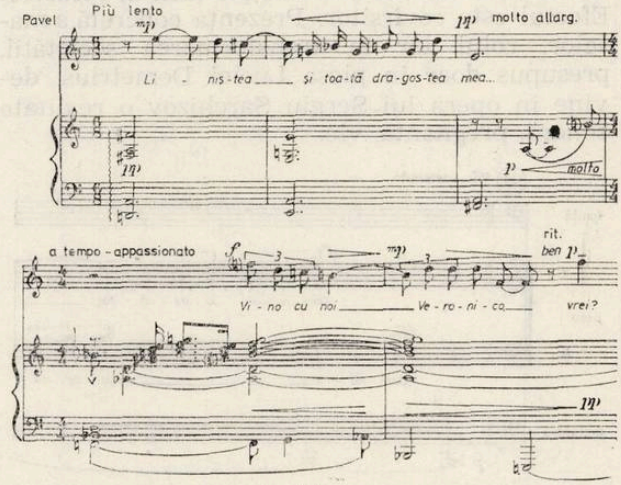
greutatea unei replici, cu caracter de sentință definitivă. Este momentul în care Ruxandrei i se anunță iminenta sa căsătorie cu moșierul Chiril Dumbrăveanu. Familia își va recăpăta prin sacrificiul ei onoarea pierdută de către tată la jocul de cărți. Pe un principiu asemănător este construită și lamentația Sultanei care, treptat, își dă seama de proporțiile catastrofei care îi amenință fiica. Melodia, conturînd sonor cîteva posibile semne de întrebare, sfîrșește a se prăbuși în final, pierzînd orice speranță. (vezi ex. col. dreapta)

Personalitatea D-rei Macri este perfect sugerată de la prima sa apariție în actul I al operei. Intrarea în scenă este punctată de o pregnantă schimbare de măsură și de tempo. Alegînd pulsația celor 3/8 compozitorul îi sugerează vitalitatea, exuberanța, speranțele tinereții, care în timp se vor pierde, personajul ajungînd în final propria sa caricatură ridicolă.

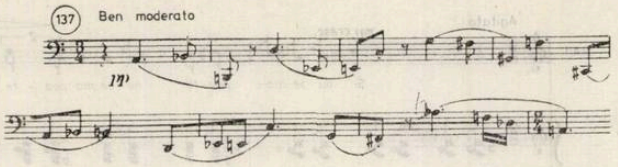
Armonia operei *TREI GENERAȚII* folosește alcătuiri sonore de maximă expresivitate, ne-



constrînse de legile nici unui sistem armonic rigid. Preluînd atmosfera de ansamblu a piesei de teatru, Sergiu Sarchizov evită deliberat tonalitatea stabilă. Subiectul în sine sugerează o permanentă frămîntare, o permanentă neliniște, o disperare mărturisită sau nemărturisită dar mereu prezentă. Rare sînt momentele de stabilitate armonică, pete de lumină într-un univers sumbru, întunecat. Finalul operei, împlinirea Veronicăi conturează un astfel de moment, la fel ca și cîntecele de masă conce-

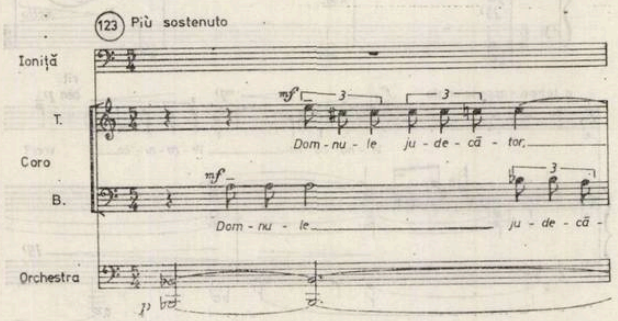


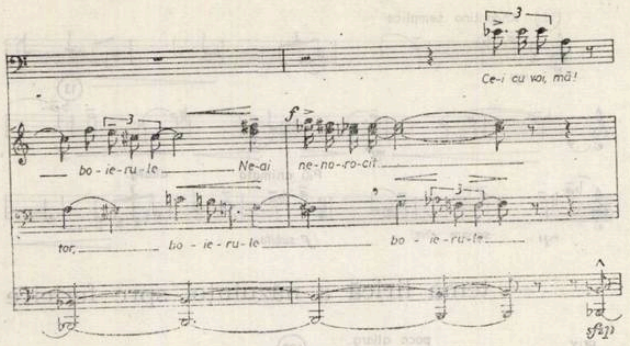
pute într-o perfectă stabilitate armonică. Polifonia este și ea mereu prezentă în substanța muzicală a lucrării. Astfel, întreg actul I fiind dominat de teroarea pe care judecătorul Ioniță o exercită asupra familiei sale, compozitorul a conceput evoluția personajului ca pe o extinsă passacaglie.

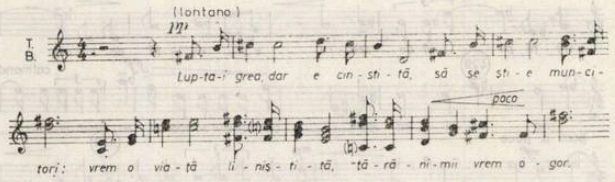


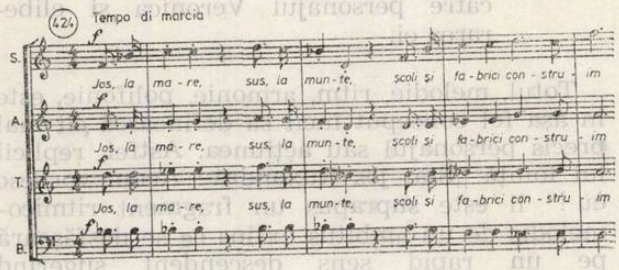
Armonie tonală, modală, cromatisme în lanţ, momente dodecafonice, polifonie extinsă, ecouri de cîntec popular (bocetul Sultanei din actul I) — iată doar o parte din substanţa muzicală a operei. Formele în care această substanţă este turnată sînt şi ele folosite după necesităţi şi nu după un tipar clasic, prestabilit. Dramaturgia muzicală a lucrării este extrem de complexă. Dialogurile sînt preferate momentelor solistice şi scenelor de ansamblu. O mare parte a primului act este construită — am văzut deja — ca o imensă passacaglie. Structura rolului D-rei Macri — şi nu numai al ei — ar putea fi considerată ca o complexă variaţiune pe aceeaşi temă. Duetul Veronica-Pavel din actul al III-lea urmăreşte schema formei de rondo. Ocazional sînt folosite adevărate citate muzicale ce dau un plus de culoare atmosferei — uneori în cazuri anumite, cu puternică tentă ironică. Astfel, ultima apariţie a D-rei Macri (actul III) este însoţită de desuetele acorduri ale binecunoscutei romanţe *Steluţa*. Dar — revenim asupra ideii —, niciodată tiparul nu este respectat întocmai, compozitorul sacrificînd rigurozitatea schemei în favoarea unei cît mai bogate expresivităţi pe care abaterile de la regulă o conferă uneori.

Pentru expresivitate, pentru împlinirea sonoră a lucrării, autorul va introduce cîteva momente de cor, în culise. În primul act corul ţăranilor, în cel de al doilea act, corul muncitorilor şi în cel de al treilea pe cel al tinerilor grupaţi în brigăzi de muncă gata să pornească în direcţia marilor şantiere ale ţării în refacere. Efectul este covîrşitor. Prezenţa concretă a maselor, rolul lor în transformarea societăţii, presupus doar în piesa Luciei Demetrius, devine în opera lui Sergiu Sarchizov o realitate sonoră, pregnantă, vie.









Orchestra în opera *TREI GENERAŢII* joacă un rol principal. Cele trei momente pur instrumentale — uvertura şi două preludii — poartă în paginile lor esenţa substanţei muzicale din care se naşte întreaga lucrare. Orchestrator atent, Sergiu Sarchizov şi-a ales cu grijă instrumentele solistice, folosindu-le la maximum calităţile expresive timbrale. Construindu-şi opera pe un libret generos, actual, pe care îl completează, îl susţine, îl „îmbracă" sonor în maniera sa specifică, realizînd o fericită uniune cuvînt/sunet de o expresivitate proprie, Sergiu Sarchizov adaugă prin opera sa atît un substanţial opus în dosarul său de creaţie cît şi o valoroasă lucrare menită a împlini repertoriul liric românesc.

Cr. BOHACIU

Centenar Richard Wagner

Mit, muzică și teatru (Drama muzicală wagneriană)

Nina VIERU

Drama muzicală wagneriană și principiile ei constituie și azi un subiect de discuție, deși spectacolele lui Wagner triumfă pe toate scenele lumii de mai bine de 100 de ani. Cauzele divergențelor au fost însă nu numai operele, ci și teoriile compozitorului și ale adepților săi. Teoria dramei muzicale a lui Wagner conține aspecte contradictorii și polemice, uneori și inconsecvențe, așa cum se întîmplă atunci cînd se afirmă idei inovatoare radicale : de dragul noului, vechiul este negat cu un zel excesiv.

La vremea ei, drama muzicală wagneriană a determinat opoziție nu numai din cauza inovației, ci și datorită exclusivismului wagnerienilor, din cauza tendinței de a monopoliza genul operei și teatrului. Influența tot mai puternică a lui Wagner asupra unor R. Strauss, Schönberg, Bruckner, Mahler a mărit antipatia pentru lucrările sale și a provocat rezistența susținătorilor altor curente muzicale. Debussy a creat *Pelléas și Melisande* ca antipod la *Tristan și Isolda*. Linia generală în dezvoltarea artei secolului XX, îndepărtîndu-se de romantismul tîrziu, a dus spre alte limanuri (Stravinski, Hindemith, Prokofiev, Janacek ș.a.) : au reapărut forme de expresie mai simple, s-a propus un nou laconism. În ciuda reacției antiwagneriene din anii '20—'30, drama muzicală wagneriană, sprijinindu-se pe înfăptuirile de la Bayreuth, nu numai că și-a păstrat pozițiile dar și-a realizat permanent posibilitățile, pentru a trăi o adevărată renaștere în zilele noastre. În ultimele decenii atracția oamenilor de teatru ca și a publicului larg pentru spectacolele wagneriene a crescut mereu. Contradicțiile teoriei, după o sută de ani, s-au schimbat : unele s-au mai estompat, altele au dispărut, în fine altele noi au apărut, căci aidoma unui organism viu, s-a adaptat schimbării condițiilor de existență și a climatului estetic în lume.

Să discutăm, fără pretenția de a rezolva problemele, unele aspecte contradictorii ale teoriei și practicii dramei wagneriene.

Cunoscuta idee a lui Wagner că muzica trebuie să fie expresia dramei, a poeziei, a fost formulată ambiguu și de aceea poate fi înțeleasă în chipuri diferite. Aceeași idee i-a condus, în definitiv, și pe Gluck, Beethoven și Mussorgski, iar rezultatele au fost diferite sau chiar opuse.

Wagner considera că poezia este plămada, iar muzica — sufletul dramei muzicale. Prin urmare, textul, subiectul, acțiunea constituie pentru muzică impulsul de a „exprima inexprimabilul", adică emoțiile, atmosfera, stările, procesele sufletești și spirituale ce nu-și pot găsi expresia în cuvinte. Wagner considera că muzica nu descrie fenomenul ci merge la esență ; ea nu are a povesti acțiunea ci a o motiva în planul emoțional. Fiind, ca romantic, un mare meșter al descripției muzicale (vezi Cavalcada Walkiriilor, freamătul pădurii, flăcările *Amurgului zeilor*, valurile Rinului, primăvara în floare din *Parsifal*, etc.), Wagner prețuia totuși cu moderație acest aspect al muzicii ; pentru el tăria muzicii stă în capacitatea de acces la emoție, contaminînd astfel ascultătorul. Pentru romantici, muzica, mai mult ca oricare altă artă ,poate vorbi direct sufletului, fără recursul la rațiune, intelect, asociații de idei. Muzica aduce psihicul uman la aceeași „lungime de undă" cu ea.

„Acolo unde alte arte spun „asta înseamnă...", muzica spune „aceasta este..." [1]) În această frază schopenhaueriană a lui Wagner e concentrată întreaga concepție a romantismului despre artă ; ea acordă întîietate muzicii, pentru că aceasta exprimă emoția, incognoscibilul, iraționalul din om.

Atunci cînd lirismul psihologic al muzicii cedează locul elementului descriptiv (ceea ce se întîmplă adesea în operă), Wagner consideră că muzica își are existența proprie, independentă de ceea ce se petrece pe scenă, necontopindu-se organic cu aceasta, dat fiind că ea nu poate descrie învelișul fenomenului.[2]) Acest punct de vedere este desigur exagerat ; în capodopere ca *Boris Godunov*, *Othello*, *Pelléas*, *Wozzeck*, laolaltă cu emoția de adîncime există și o sferă obiectiv-descriptivă, în care muzica dă prioritate cuvîntului și vizualității ; aici muzica intră cu celelalte elemente în alte relații decît dominare și supunere (de exemplu amplificare reciprocă sau contrast). Poate că în aceste cazuri muzica nu-și dezvăluie calitățile cele mai prețioase ; ea arată în schimb altele, nu mai puțin importante, preferabile

chiar în anumite epoci : sonoritatea pură, pictura muzicală, combinații abstract-ludice ale parametrilor muzicali, capacitatea muzicii de a reda mișcarea, spațiul, timpul etc.

Wagner a militat pentru o artă de adîncime, de mare spiritualitate. Punctele sale de vedere extremiste asupra rolului muzicii se datorează în mare măsură tendinței polemice, protestul împotriva degradării artei, dorinței de a renaște o artă a marilor idei. Wagner caută pentru dramele sale muzicale subiecte care să exalte emoția, înlesnind o maximă comunicare între poetic, imaginea scenică și muzică. Țintind spre măreție și eroism, la modul tragediei antice, Wagner se oprește asupra mitului scandinavo-german unde găsește constante de veșnicie umană. Psiholog și liric prin vocație, Wagner posedă și o mare înzestrare epică ; această dublă disponibilitate îi pune însă mari probleme ; i-au trebuit ani îndelungați pentru ca, trecînd prin *Olandezul zburător, Lohengrin, Tannhäuser* și chiar *Tetralogia,* să ajungă la *Tristan,* operă în care psihologia și mitul, lirismul și eroismul să-și găsească sinteza organică. Ideea de a turna în drama psihologică subiecte din mituri și legende este oarecum paradoxală, căci aceste genuri sînt foarte îndepărtate între ele ; oricît de generală și simbolică ar fi ideea unui mit, realizarea ei scenică se complică prin peripețiile subiectului : eposul relatează mai mult evenimente și fapte ale eroilor decît stările lor sufletești.

Există desigur o anumită tensiune la Wagner între atracția pentru mit și darul de fin psiholog. Deși Wagner a recreat legendele de la care a pornit, totuși în poemele sale el a parcurs un drum greu pentru a se elibera de rețeaua intrigii ; de aici și numeroasele povestiri despre istoriile anterioare ale eroilor. Abundența verbală și narativă pe fondul static al scenei, acolo unde însăși acțiunea ar fi mai eficace — iată un fenomen contradictoriu al dramei muzicale wagneriene. Și nu avem în vedere aici acele episoade intenționat statice, de atmosferă, pe care Wagner nu numai că nu le evită, ci, dimpotrivă le exploatează și le prelungește, conform esteticii sale ; lipsa de mișcare pe scenă în momentele de concentrare emoțională sau de fixare a unei atmosfere specifice se suportă în operă mult mai ușor decît în relatările unor evenimente sau comportamente anterioare ale personajelor.

Aceasta privește mai ales genul eroic ; genul acesta excelează prin acțiune, nu prin cuvinte și stări sufletești. În drama wagneriană însă, evenimentele ocupă de obicei un loc minor ; ele sînt de scurtă durată, cînd nu de-a dreptul laconice. Wagner a renunțat, de exemplu, la un subiect din viața lui Friedrich Barbarossa din cauza abundenței de evenimente.

În operele lui Wagner vom găsi multe dovezi că acțiunea în sine nu-l preocupă prea mult pe compozitor. Acolo unde Verdi sau Ceaicovski n-ar pierde ocazia unor situații interesante, ascuțite, pentru a înviora acțiunea, Wagner le lasă fără regrete deoparte, ceea ce poate nemulțumi, mai ales atunci cînd, oricum faptele omise sînt apoi povestite în lungi monoloage. În *Inelul Nibelungului* este ocolit un episod ca urmărirea lui Siegmund de către Hunding, lupta lor și moartea lui Siegmund reprezintă un episod scurt în comparație cu proporțiile operei.[3]) În *Tristan* duelul acestuia cu Melot este scurt, deși ar fi putut avea o pondere mai mare. Exemplele din *Tetralogie* se pot înmulți ; chiar și în *Lohengrin,* lucrare în tradiția operei romantice germane și în linia contemporanilor săi francezi și italieni (iubitori și ei de efecte scenice), compozitorul lasă neexploatate pînă la urmă situații ascuțite.

În evoluția sa de dramaturg muzical, Wagner a parcurs drumul de la eroic la liric, dacă înțelegem lirismul ca totalitate emoțională și intelectuală a vieții noastre interioare. Această evoluție poate fi urmărită de-a lungul întregii sale creații, dar ea apare mai evidentă în *Tetralogie,* concepută ca epopee eroică ; în decursul celor peste 20 de ani cît a durat compunerea, centrul de greutate s-a mutat dinspre epic către psihologie. Vocația de psiholog a lui Wagner a avut de înfruntat complicata țesătură a intrigii mitului. Cu toate că încă de la început condiția existenței umane, problema libertății voinței (Wotan), pasiunile eroilor au fost în centrul preocupărilor sale, compozitorul a trebuit să dedice multe pagini unor povestiri și acțiuni ale personajelor ; altminteri subiectul și chiar motivația psihologică ar fi rămas de neînțeles. Contradicția aceasta fundamentală se estompează cu timpul, fără a dispare total. Începînd cu a doua jumătate din *Siegfried,* dar mai ales în *Amurgul zeilor* acțiunea este tot mai umbrită, iar accentul cade asupra reflectării emoționale ; o anumită tonalitate afectivă învăluie faptele, iar elementul epic se transformă în unul psihologic. Însă *Tristan* depășește în această privință *Tetralogia* a cărei concepere se situase cu mulți ani mai devreme.

Abia în *Tristan* eposul este înlăturat în mod decisiv din mit și astfel Wagner atinge ceea ce căutase atîta timp (sigur, a fost ajutat în aceasta și de faptul că legenda însăși era bine cunoscută). Wagner a renunțat la toate peripețiile și încercările prin care trec eroii : lungile lor călătorii, întîmplările din pădure, plecările și întoarcerile Isoldei la regele Mark și multe altele. Autorul are în obiectiv nu atît viața eroilor și relațiile lor cu cei din jur, cît creșterea nestăvilită, devoratoare a pasiunii lor care îi duce către renașterea spirituală. De aceea acțiunea propriu-zisă, mișcarea scenică, ocupă un loc neînsemnat în dramă ; ea se rezumă la apariția marinarilor în actul I, venirea neașteptată a regelui Mark, duelul la sfîrșitul actului II și sosirea Isoldei și a regelui pe insulă, în finalul operei. Tot ceea ce rămîne este valul marilor afecte, cu acea gamă infinită de emoții, trecînd prin toate intensitățile, de la nașterea misterioasă a sentimentelor și pînă la apogeu, la paroxism. Analiza textului poetic în *Tristan* arată o deliberată neglijare a acțiunii și mișcării scenice, în favoarea paginilor statice dedicate pasiunii, unde compozitorul poet, compunînd versurile, simțea dinainte prezența nevăzută a muzicii încă necompuse ; muzică ce va da sens unui text delirant înțeles numai de cei doi. Muzica explicitează acest text și îl umple cu un conținut profund.

Du Isolde, Tristan ich, —
Nicht mehr Tristan ! —
Nicht Isolde ;
Ohne Nennen, ohne Trennen, —
neu'Erkennen, neu'Entbrennen ;

endlos ewig, ein bewusst ;
heiss erglühter Brust —
höchste Liebes-Lust !

E aici o schimbare de roluri între cuvînt şi muzică ; de obicei cuvîntul dă sens muzicii, aici este invers.

Ce s-a întîmplat deci cu mitul lui „Tristan" ? S-a eliberat de epos, păstrînd doar miezul legendei într-o forma generalizată, căreia autorul i-a atribuit rafinamentul conştiinţei romantice a secolului XIX.

Ce s-a întîmplat cu drama psihologică ? A căpătat caracter şi măreţie de mit. Acţiunea a făcut deci schimb de locuri cu principiul liric ; ea s-a redus la un minim necesar, pe cînd elementul liric a devenit „acţiune", a căpătat grandoarea marilor dezvoltări. Viaţa exterioară a cedat locul evenimentelor sufleteşti ; ele sînt respectate mai mult decît faptele eroilor. Din sfera obiectivă, exterioară omului, mitul a fost transportat în cea subiectivă, în adîncul eului, în viaţa sa afectivă şi spirituală.

După o oarecare abatere din drum, poate o concesie a dramei muzicale făcută operei tradiţionale (în *Maeştrii cîntăreţi),* Wagner se întoarce prin *Parsifal* la ceea ce atinsese deja în *Tristan.* Ca şi în *Tristan,* în *Parsifal* mitul este pe cît posibil despuiat de evenimentele exterioare. Wagner lasă deoparte călătoriile şi aventurile lui *Parsifal,* toată istoria vieţii sale pînă la sosirea lui în Montsalvat — evenimente descrise în amănunt de Wolfram von Eschenbach.[4])

Ca şi în *Tristan,* unde întreaga acţiune e concentrată asupra dragostei eroilor, în *Parsifal* rămîne din mit doar ceea ce ne poate sugera evoluţia şi revelaţiile eroului ; însă acestea din urmă sînt aproape inexistente în epopeea lui Wolfram von Eschenbach. Acum compozitorul-poet nu mai este preocupat de eroism patetic şi fapte măreţe, cum încă mai era în *Inelul Nibelungului,* pe urmele literaturii cavalereşti. Ideea sa artistică e legată de sufletul lui Parsifal, de trezirea lui în momentul întîlnirii cu cavalerii Sfîntului Graal ; cu acesta şi începe drama muzicală.

Există analogii clare între construcţia lui *Tristan* şi aceea din *Parsifal ;* prelucrarea îndrăzneaţă a mitului este condiţionată de cristalizarea problemelor dramei muzicale în conştiinţa compozitorului ; amîndouă au aceeaşi simplicitate, aceeaşi claritate şi simetrie în compoziţia dramaturgică.

Numai în incandescentul *Tristan* şi în *Parsifal,* cununa vieţii sale, Wagner a depăşit contradicţia inerentă naturii sale artistice : atracţia pentru mit şi idei grandioase pe de o parte, dăruirea lirică şi de psiholog pe de altă parte.

Mit şi dramă psihologică, iată paradoxul şi preţiosul aliaj pe care Wagner l-a dat lumii în capodoperele sale. În ele, Wagner a ridicat drama psihologică la nivelul mitului, iar măreţia primitivă şi lapidară a mitului s-a încărcat de spiritualitatea rafinată a romantismului tîrziu.

Dezvăluirea vieţii interioare a eroilor lui Wagner a ridicat drama muzicală la treapta de dramă a spiritului, care stă deasupra dramei de caractere sau relaţii sociale. Evoluţia lui Wagner dovedeşte că ţelul acesta nu i-a fost limpede de la început, căci nu numai *Lohengrin* şi *Tannhäuser* dar nici *Inelul Nibelungului* nu răspund în întregime acestui ţel.

Considerîndu-l pe Wagner de la nivelul celor mai înalte reuşite ale sale, putem să-l înţelegem mai bine pe dramaturgul Wagner în năzuinţele sale care existau potenţial şi în lucrările timpurii. O astfel de abordare ne face să înţelegem mai bine sentimentul wagnerian al teatrului, al scenei şi actorului, care a fost adesea pus sub semnul întrebării.

Această opinie e acum de domeniul trecutului ; criticii îl învinuiau pe Wagner de lungimi, staticism, profuziune de povestire care frînează acţiunea (Ceaicovski vorbea despre „intrigăria Wallhalei"). Criticile acestea aveau totuşi o motivaţie şi anume : *punerea în scenă veche.* Din cauza acesteia erau considerate ca slăbiciuni unele din calităţile evidente ale dramaturgiei ; calităţile acestea aveau nevoie însă de timp pentru a fi înţelese. O seamă de inovaţii ale lui Wagner în domeniul dramaturgiei au putut răzbate abia în vremea noastră datorită unei noi lecturi a lui Wagner şi datorită noii tehnici scenice.

Anumite lungimi şi momente statice nu constituie întotdeauna defecte ale dramaturgiei şi prin urmare ele nu trebuiesc escamotate ; sînt penibile în această privinţă încercările de „înviorare" ale anumitor regizori care vor să „distreze" pe spectator ; asemenea încercări n-au nimic comun cu muzica şi textul lucrării ! Dimpotrivă, cu cît mai efectivă este starea de concentrare în asemena momente şi cît de mult poate da realizarea atmosferei !

Tehnica teatral-contemporană dispune azi de mijloace apte a transforma astfel de momente „statice" în realizări de vîrf ale sincretismului wagnerian.

Succesul montărilor wagneriene în Europa postbelică se explică prin aceea că regizorii şi cîntăreţii actori au înţeles aceste momente importante ale dramelor muzicale wagneriene şi au găsit mijloacele necesare realizărilor scenice. Deplasarea atenţiei de la mişcarea scenică către „evenimentul" spiritual a determinat o mare simplificare a scenografiei care înainte vreme distrăgea atenţia chiar şi ascultătorului rafinat. Liniile pure, decorurile simple, costumele sumare, gesturile lapidare, purificate de hipertrofia romantismului teatral — toate aceste trăsături moderne răspund, credem, foarte bine dorinţei lui Wagner de a dezvălui lumea spirituală a eroilor săi. Nefiind distras de manipulările şi butaforiile scenice ale dragonilor, uriaşilor, piticilor, spectatorul se poate concentra asupra muzicii, avînd acces astfel la esenţa dramei.

Noua tehnică teatrală trece oarecum neobservată în spectacol ; iluzia este deplină ; efectele de lumină dau scenei de operă virtuţi cinematografice : scene combinate, prim-planuri, retrospecţii, scoaterea în relief a detaliilor ; valoarea fondului, etc., etc.

Aici, regizorul, ţinînd seamă, în acelaşi timp de acţiunea scenică şi de ţesătura muzicală a partiturii (în care structura motivică urmăreşte „ascunsele mişcări ale sufletului"), poate indica maestrului de lumini mijloacele prin care atenţia spectatorului ascultător poate fi supusă asociaţiilor, analogiilor ce duc direct către subtextul a ceea ce se întîmplă pe scenă. Cu alte cuvinte, publicul are acces astfel la cîteva din ceea ce înţelegeau mai înainte doar bunii cunoscători muzicieni.

Se înțelege că, prin punerea în scenă contemporană, problema lungimilor și a inacțiunii scenice dispare în multe cazuri de la sine.

Exemple în acest sens îl constituie unele scene din *Tristan și Isolda* în admirabila montare a lui Everding (Bayreuth, 1975) despre care am mai scris în „Muzica" la timpul său (nr. 12/1975). Reamintesc scena în care Tristan și Isolda, sorbind băutura vrăjită a dragostei, se despart de restul lumii ; lumina diminuează treptat, contururile corăbiei dispar, eroii rămîn singuri cu simțămîntul lor, eliberat prin apropierea morții. În aceeași scenă lumina e folosită extrem de expresiv pentru a dezvălui simbolurile printr-un *prim-plan* teatral : două fascicole de lumină abil mînuite aduc în jurul captelor eroilor două nimburi ce se observă numai pe umbrele lăsate de cele două siluete îmbrățișate. Acest semn apărut parcă întîmplător, fără ostentație, simbolizează sublimitatea dragostei și îi dă în același timp aureola ei de chin.

În prim plan sînt date și mîinile eroilor, despărțite în spațiul scenic ; plasticitatea austeră a mîinilor sugerează magia dragostei, atît de genial exprimată prin muzică și atît de dificilă pentru vreun joc actoricesc !

Lectura contemporană a lui Wagner nu însemnează desigur interpretare arbitrară ; ea trebuie să țină seamă de concepția regizorală a compozitorului. Wagner a fost el însuși om de teatru, a avut un simț aparte, foarte acut, al scenei ; pentru el acțiunea muzicii era concertată cu aceea a jocului actoricesc, a gestului și privirii.

Excepționalele calități regizorale și actoricești ale compozitorului sînt atestate de către cei care au asistat la repetițiile lui Wagner cu cîntăreții. Astfel Lilly Lehman povestea repetiția primei scene din *Walkiria* pe care și-a jucat-o Wagner însuși în fața actorilor cîntăreți pentru a-i face să înțeleagă sensul și atmosfera momentului : „e de neînchipuit cu ce enormă forță de expresie a jucat Wagner acest fragment în ciuda siluetei sale puțin potrivită. Nici o interpretă a Sieglindei n-a ajuns vreodată la o asemenea treaptă de tensiune dramatică" [5]). Nu mai puțin pregnant a redat Wagner pentru artiști scena uciderii lui Siegmund, în care Sieglinde, după ce implorase să i se pună capăt zilelor, se transformă brusc aflînd că ea însăși poartă germenele unei noi vieți, pe viitorul Siegfried.

Fiedrich Nietzsche a cunoscut bine talentul actoricesc al lui Wagner, simțul lui teatral înnăscut ; el a generalizat, ridicînd această mare disponibilitate actoricească la nivelul de concepție morală (după Nietzsche amorală !) și l-a acuzat pe Wagner de șarlatanie, demagogie, trucaj.

„Nu știți cine este Wagner : un comediant de mîna întîia. A avut vreodată teatrul un efect mai adînc, mai puternic ? Priviți acești tineri — palizi, țepeni, cu respirația tăiată. Iată-i pe wagnerieni ; ei nu înțeleg muzica și totuși Wagner îi domină... Arta lui Wagner exercită o presiune de o sută de atmosfere : înclinați-vă, nu se poate altfel... Comediantul Wagner e un tiran, patosul său frînge orice rezistență. Cine mai posedă această putere de convingere a gesturilor, cine oare mai vede cu atîta claritate înainte de toate atitudinea ? Această oprimare a patosului wagnerian, atașarea implacabilă de un sentiment extrem, această lungire înspăimîntătoare în situații unde așteptarea de o clipă vă și sufocă ! Era Wagner în fapt un muzician ? În orice caz a fost și un *histrion* incomparabil, cel mai mare dintre mimi, cel mai uimitor geniu teatral avut de germani vreodată, talentul nostru scenic prin excelență... A devenit muzician, a devenit poet, căci tiranul din el, geniul său de comediant l-au forțat". (F. Nietzsche — *Le cas Wagner*, Paris 1914, pag. 34). Cuvinte mînioase care conțin mult adevăr ; „talentul de mim" cu care Wagner ar compensa lipsurile muzicale este, evident, imens ; Nietzsche a văzut clar acest simț al scenei pe care alții nu l-au observat.

Talentul teatral al lui Wagner a fost criticat uneori cu ironie sau condescență de către adepții muzicii pure. În interesanta carte a lui René Coeuroy *Wagner et l'esprit romantique* (Editions Gallimard, 1965, collection *Idées)* ni se spune că Wagner supune textul și muzica expresiei scenice a unor întîmplări în mare parte petrecute în domeniul spiritului, în sfera afectelor. Pentru autor însă arta teatrală a lui Wagner este marcată de tendințele germane de filosofare prin muzică, ceea ce are ca urmare mania interpretării literar-poetice a lucrărilor muzicale (numai că sîntem aici mai degrabă în fața unui proces contrariu).

Sursele acestei tendințe urcă la romantismul german cu ideile sale despre muzică, expresie a „inexprimabilului prin cuvinte sau alte arte", expresie a adîncimilor sufletești ; Coeuroy socoate că sinteza wagneriană este ecoul romantismului german cu ambițiile lui de a exprima prin muzică „intangibilul" și „nemaivăzutul" ; el scrie acerb ironic : (pag. 359).

„Elle est ivresse, extase, flot mystérieux qui s'écoule dans la profondeur de l'être. Elle est la fleur de l'inconscient, la vie éternellement mouvante, la puissance élémentaire, l'âme de Tout". După Coeuroy, interminabilul bavardaj romantizant al wagnerienilor a dus la interminabile discuții despre sensul muzicii. „Le wagnerisme apporte de lui-même son combustible au foyer des symbolistes après avoir garni son bûcher avec les rondins des philosophes. Hegel, Schelling, Schopenhauer, sous des formes diverses, appelleront la Musique à témoigner, celui ci pour l'Esprit, celui-là pour l'Etre, cet autre pour la Volonté, avec les plus capitales des Majuscules". (pag. 359).

La urma urmei filosofia muzicală a literatorilor maniacali reflectă dorința multor ascultători de muzică de a înțelege, a vedea ce înseamnă muzica[6]). Într-o masă de impresii ascultătorul găsește ca reper o anumită imagine și adesea, cum observă ironic autorul cărții, această imagine părăsește muzica, pentru a sta în fața închipuirii ascultătorului ca un soi de simbol ; auditorul își sporește plăcerea muzicală prin jocul imaginației vizuale, poetice, filosofice. De aici, interesul pentru muzica programatică, care e după greoaia exprimare a lui Riemann „acea preconceptă exploatare a posibilităților de a trezi în auditor cu ajutorul expresiei muzicale unele asociații cu idei determinate"[7]).

După părerea lui Coeuroy, Wagner (p. 363) „a flatat teribil aceste dispoziții, înmulțind scenele

mute în care gesturile dublează muzica şi o strivesc sub greutatea lor simbolică"[8]).

Aceste scene mute reprezintă de fapt o expresie concentrată a sentimentului, unde acesta „vorbeşte" pentru eroi, participă deci ca *un actor*. Dar după opinia lui Coeuroy în asemenea momente ale dramei nu atît muzica propriu-zisă cît expresia plastică impresionează spectatorul ; gestul actorului, poziţia lui, chiar privirea, contribuie la „poetizarea" scenei trăite nu mai puţin decît orchestra cu muzica ei. Chiar în aceasta constă acea specifică „coregrafie wagneriană". Ea e cuprinsă în gestul simplu, dar intens, în afara oricărei muzici. Muzica dispare sub fluxul de emoţii vizuale cu care se amestecă emoţia poetică. În cultivarea „viciului literar" al muzicii, după Coeuroy, Wagner însuşi are partea leului.

Dacă eliminăm iritarea, ironia şi unele exagerări, nu putem să nu vedem în cuvintele lui Coeuroy acceptarea unei deosebite cunoaşteri a teatrului, scenei şi actorului de către Wagner. În acest sens Nietzsche avea dreptate, numindu-l pe Wagner „marele mim".

Am fi putut înţelege obiecţiunea lui Coeuroy şi a celorlalţi la literaturizarea muzicii, dacă ar fi vorba despre o muzică pur instrumentală. A învinui însă pe un autor de operă că vrea să impresioneze auditoriul şi prin efecte teatrale nu este drept. Genul sincretic nu are decît de suferit cînd componentele lui nemuzicale rămîn neutre.

Într-o asemenea critică putem vedea doar intenţia generoasă de apărare a valorii expresive pur muzicale, păstrîndu-i autonomia, susţinînd specificul ei propriu în larga arie a spiritului uman.

În afară de asta, mulţi muzicieni de formaţie diferită şi cu alte vederi decît Wagner (şi ei erau majoritatea !) au fost şocaţi de cultul excesiv al personalităţii lui Wagner în timpul vieţii sale, de pretenţia dramei wagneriene de a absorbi toate celelalte modalităţi artistice într-o artă totalizatoare. Îndeosebi claritatea intelectuală franceză, clasicizantă prin formaţie, antipatiza arta aceasta grandioasă, supraîncărcată de „absurde emoţii romantice" şi de patos tragic.

Mai este încă un alt aspect în critica moştenirii wagneriene, legat de avangarda secolului XX, care a scrutat noi orizonturi şi a testat noi mijloace în muzică. În mod firesc, noile descoperiri au ridicat prestigiul muzicii pure ; părea că noile posibilităţi ale muzicii vor permite acestei arte să-şi recîştige independenţa şi integritatea pierdute. Muzica avangărzii s-a grăbit a se descotorosi de vechiul emoţionalism cu miros de naftalină al romantismului secolului XIX (vezi opiniile lui Stravinski). Şi totuşi practica muzicală a arătat că imensele resurse ale muzicii nu o scutesc de dorul de sinteze al artelor şi nici de tînjeala după emoţie, de nevoia de plinătate, în definitiv de cordialitate. În lucrările avangardei contemporane se manifestă tot mai puternic (ce-i drept, într-o modalitate nouă) tendinţa către sicretism ; pentru a acţiona asupra publicului ea recurge la o seamă de mijloace pe lîngă care „şarlataniile" lui Wagner apar ca nevinovate. Aceasta se vede şi în renaşterea genului operei, care pînă nu de mult fusese considerat de domeniul arhivei. S-ar spune că mijloacele şi efectele care vizează percepţia (mai mult decît emoţia sau „jocul zadarnic al imaginaţiei poetice") nu ajung pentru a captiva auditoriul larg ; nici muzica, nici creatorii ei, după marii romantici, nu se mai pot lipsi de dorinţa de a exercita o anumită magie asupra ascultătorului.

Să ne întoarcem la punerea în scenă azi a lucrărilor lui Wagner. După triumful lui Wagner (în timpul vieţii şi în posteritate), în anii '20 ai secolului nostru a urmat un reflux, o reevaluare critică ; părea că Wagner şi-a pierdut puterea hipnotică asupra spiritelor. După anii '50 s-a putut constata însă un nou val wagnerian, legat de noile concepţii şi tendinţe ale artei teatrale. Constantele artei wagneriene s-au purificat de rutină şi butaforie, iar noua tehnică scenică şi-a spus cuvîntul.

Desigur, ideile teatrului wagnerian au depăşit tehnica scenică a vremii într-o asemenea măsură, încît au trebuit decenii pentru a decela proporţiile şi greutatea specifică a diferitelor componente ale sincretismului wagnerian ; poate chiar Wagner nu era pe deplin conştient cît de departe a mers el ; se ştie că el nu era mulţumit nici de montările de la Bayreuth, care se înfăptuiseră sub directa sa îndrumare.

Pentru a se ajunge la actualul nivel al spectacolelor wagneriene a fost necesar aproape un secol de căutări şi de descoperiri ale tehnicii teatrale. În zilele noastre dramele wagneriene atrag tot mai mulţi regizori ; maeştrii scenei caută noi mijloace pentru a apropia ideile şi imaginile wagneriene de ascultătorul contemporan. Aceasta nu se poate obţine fără o anumită modernizare chiar a mitului ; şi dacă textul poetic al lui Wagner nu poate fi modernizat, în schimb montarea, decorurile, costumele, plastica scenică oferă inepuizabile posibilităţi de apropiere de contemporaneitate. Acest proces de înnoire a mitologiei teatrale wagneriene a luat amploare în anii '50, cînd citadela de la Bayreuth a încăput pe mîna nepoţilor direcţi ai compozitorului, Wieland şi Wolfgang Wagner.

Firul călăuzitor a constat în concentrarea atenţiei ascultătorului asupra muzicii, evitînd efectele abuzive şi punerea în scenă barocă. În simplificarea componentelor scenice ei au văzut posibilitatea de a înfăţişa esenţialul. Renunţînd la tradiţionalele decoruri şi la costumele stilizate, ei au căutat expresia directă şi impactul nemijlocit asupra publicului prin chintesenţa artei wagneriene : muzica. Desigur că i-a pîndit şi pe ei pericolul exagerărilor (uneori polemice), dar au fost şi realizări excepţionale.

În montările anilor '50 a predominat stilul oratorial. Efectele teatrale curente au fost reduse la minimum. Tendinţele de generalizare filosofică, de proiectare cosmică a mitului s-au concretizat într-o abandonare a decorurilor, pentru a evita orice concretizare în timp şi spaţiu istoric.

Sufragiile publicului n-au fost unanime ; tradiţionaliştii au fost foarte nemulţumiţi de îndepărtarea de la realism a decorurilor. Poate că unele montări au mers şi prea departe pe drumul acesta al abstractizării care a însemnat o ruptură între ascetismul vizual şi sensualismul încărcat al muzicii lui Wagner.

Dar protestele criticii şi divizarea publicului nu i-au descurajat pe realizatori — şi nici nereuşitele recunoscute de ei înşişi. Conştiinţa necesităţii unor noi căutări i-a împins spre alte experimente. De exemplu, în anii '60 *Inelul Nibelungului* a fost prezentat în două montări diferite. În cea a lui Wolfgang (1960—1964) presa a văzut „încercarea de a ridica miticul la arhetipal, de a arăta unitatea dintre constructiv şi destructiv în natură". În cealaltă, a lui Wieland (1965—1969) tetralogia apare ca un avertisment adresat omenirii, ca un act de acuzare în formă de dialog, care, la nivel cosmic, dezvăluie antagonismul ireductibil dintre putere şi dragoste — aceste elementare principii ale vieţii. Spectacolul era conceput ca un fel de teribilă învinuire adusă de Wagner contemporanilor şi generaţiilor viitoare, ca un gigantic „Mane, tekél, fares", după cuvintele lui Wieland Wagner.

În anii '70 s-a ivit tendinţa de umanizare a pasiunilor, o dorinţă de realism poetic, de frumuseţe picturală, obţinute însă prin păstrarea purităţii şi transparenţei liniilor, dobîndite de abstracţionism în arta montării.

Efectele de lumină şi iluzionismul, frumuseţea imaginii vizuale au chemat la viaţă un nou termen : „reteatralizarea". Desigur, cele mai frumoase spectacole în această nouă direcţie au fost *Tristan şi Isolda* (Everding) şi *Parsifal* (Wolfgang Wagner). „Sînt un realist fără scăpare" spunea despre sine August Everding. *Tristan* în versiunea sa îi readucea pe eroi din sfera metafizică a dragostei ca atare („mitul Erosului ucigător"), la înaltul tragism al dragostei pămînteşti, în care îşi găsesc expresia puterea spirituală şi frumuseţea personalităţii. Umanizarea eroilor şi a pasiunilor lor, înfăţişarea lor în toată bogăţia şi complexitatea trăirilor, ne îndrituieşte să vorbim despre realismul psihologic al acestei puneri în scenă. În acelaşi timp se simt şi cuceririle abstracţionismului, experienţa generalizărilor simbolice : există o anumită noblete austeră în plasticitatea gesturilor, în decorurile sumare (atît de discret poetice), în costumele acelea anistorice care lărgesc dimensiunile temporale şi spaţiale ale mitului.

În montarea lui *Parsifal* de către Wolfgang Wagner (1975) se atenuează oarecum tendenţionismul şi radicalismul unilateral al unor imagini artistice. Scena recapătă un anume realism poetic, iar admirabilele efecte vizuale adîncesc atmosfera de taină a ritualului. Împărăţia lui Klingsor ne reîntoarce la tradiţia feeriilor teatrale, avem însă aici o fantezie purificată de trucuri butaforice, mai degrabă onirică decît de basm.

„Realismul poetic" al anilor '70 răspunde unei chemări a epocii, o anumită nouă nevoie de romantism, un romantism imposibil pînă nu de mult în acest secol. Aceasta este reacţia la „radicalismul intelectual" al montărilor abstracte din deceniile trecute, o reacţie la abstracţionismul, obiectivismul îndepărtarea de natură ce caracteriza în general arta acelor ani (îndeosebi pictura şi sculptura).

Însă în acelaşi ani '70 se face remarcată şi o altă tendinţă, s-ar spune opusă : încercarea de contemporaneizare a lui Wagner prin scoaterea în relief a unor motive sociale din dramele sale. Aceste încercări au strînit uneori proteste şi chiar scandal. Spre exemplu, montarea lui *Tannhäuser* (1972, Werner Götz din R.D.G.) a indignat prin aceea că regizorul introduce în spectacol pe contemporanii noştrii îmbrăcaţi în salopete albastre de lucru ; actualizarea era probabil prea exterioară şi şoca prin neconcordanţa dintre vizual şi auditiv.

Un mijloc atît de simplu, chiar primitiv, ca acela de a transpune acţiunea în secolul nostru prin vestimentaţia personajelor, apare ca destul de periculos. Este inevitabilă neconcordanţa dintre hiper-romantismul muzicii şi textului dintr-o epocă revolută şi înfăţişarea oamenilor de azi. Mai convingător ni se pare o apropiere a lucrării, care fără a contrazice dimensiunile istorice ale concepţiei autorului, proiectează asupra ei viziunea vremii noastre. Refracţia materialului artistic prin prisma zilei de azi (a gustului şi tehnicii contemporane) nu trebuie să slăbească aspectul „profetico-retrospectiv" avut în vedere de compozitor.

Sigur, gustul artistic, intuiţia şi cultura regizorului au o importanţă foarte mare ; de asemenea, importantă este şi „consonanţa" capodoperelor teatrului cu problemele prezentului nostru social.

Variatele tendinţe în interpretarea dramelor muzicale wagneriene vădesc înainte de toate imensul interes pe care îl trezesc aceste capodopere. Sîntem azi îndeosebi impresionaţi de *Tetralogie* prin motivele ei apocaliptice, de sfîrşit de lume, atît de actuale în veacul nostru atomic. *Inelul* a devenit prin aceasta un fel de magnet pentru regizorii care urmăresc contemporaneizarea lui Wagner.

Înscenarea *Tetralogiei* la centenarul teatrului din Bayreuth (1976) s-a bucurat de cel mai mare ecou. Tînărul regizor francez Patrice Chéreau a colaborat strîns cu dirijorul Pierre Boulez. Dorinţa de a contemporaneiza a fost probabil motivul pentru care regizorul a eliminat anistorismul care dădea mitului sensul de tragedie mondială. Dar demersul lui Chéreau se poate înţelege şi altfel : el amestecă epocile şi tipurile umane, subliniind astfel veşnicia lor. Regizorul a folosit costume din diferite epoci, alternînd culoarea medievală cu atmosfera de secol XIX, atributele fantastice ale mitului cu trăsături ostentative de dramă modernă. În comportarea eroilor, în mişcarea scenică, se constată coexistenţa gesticulaţiei solemn-grandilocventă romantică, cu cotidianul secolului XX, de neconceput altădată în spectacolele wagneriene. Aşa s-a făcut că la premieră multă lume a considerat montarea lui Chéreau ca un fel de parodie, chiar o batjocură la adresa geniului naţional german. Publicul a abhorat prezentarea personajelor mitice în sacouri, cu cravate, cu şepci şi ghete, cu puşti în mîini. Apariţia lui Wotan în redingotă de secolul XIX, în prezenţa unor Walkirii în zale, cu lănci şi căşti, a şocat ; la fel, geaman-

tanele de carton vărgat la reşedinţele zeilor, sau smokingul lui Siegfried în ultima seară a *Tetralogiei*. Asemenea concretizare a mitului îl lega prea mult de vremea noastră. Reproşîndu-i-se lui Chéreau ostentaţia politizantă, o parte din critică a ironizat împărţirea personajelor în proprietari îmbrăcaţi ca burghezii bogaţi şi săraci, sub aspectul de masă populară ; eroii şi zeii sînt în toalete de seară, cu mantouri şi fracuri, în timp ce ceilalţi au salopete de pescari, muncitori şi servitori la care Wagner nici nu a visat vreodată.[9])

În schimb, partea favorabilă a criticii a fost încîntată de jocul actorilor-cîntăreţi, de naturaleţea comportării scenice, de veridicitatea redării pasiunilor. Muzical vorbind, spectacolul a fost la înalt nivel datorită lui Boulez.

În următorii trei ani scandalul a diminuat şi publicul s-a deprins cu concepţia lui Chéreau ; cînd spectacolul a fost suspendat pentru a se pregăti o nouă montare, mulţi au regretat acest lucru ; o companie de televiziune a filmat pentru posteritate această variantă a *Tetralogiei*.

E încă greu de spus ce tendinţe vor precumpăni în anii '80, avîndu-se în vedere varietatea artei teatrale contemporane. E sigur însă că încercările vor continua atîta timp cît însăşi lucrările lui Wagner vor interesa omenirea, căci adevărul capodoperelor este nesfîrşit şi fiecare nouă generaţie o ia de la început.

NOTE

[1] Cit. după cartea lui H. S. Chamberlain *Le drame wagnerien* (pag. 248, Paris 1893.

[2] Opinia lui Wagner este perfect schopenhaueriană.

[3] Un asemenea argument scenic ar fi devenit punct culminant la un Prokofiev. Să ne amintim de episoadele morţii lui Mercutio, sau Tibalt ; diferenţele de gen între operă şi balet nu au importanţă.

[4] Ceea ce s-a petrecut între actele II şi III se ghiceşte de către spectator sau se cunoaşte din legenda lui *Parsifal*, care e totuşi îndeobşte mai puţin cunoscută decît aceea a lui *Tristan şi Isolda*. Wagner nu arată şi nici nu povesteşte acele întîmplări şi nu se poate considera că această hotărîre a dramaturgului ar fi nefericită ! Parsifal doar prin înfăţişarea sa ne face să înţelegem că a trecut prin atîtea încercări.

[5] Lilly Lehman : *Mein Weg*. Citat din programul festivalului de la Bayreuth, 1977.

[6] Coeuroy se referă la Wackenroder, care în ciuda romantismului exclamă în *Confesiunile* sale : „...această limbă foarte bogată ei vor s-o înlocuiască cu una mai săracă şi să reducă la cuvinte ceea ce se lipseşte de ele. Sau nu sînt ei în stare să simtă fără ajutorul cuvintelor...".

[7] Coeuroy, op. cit. pag. 360.

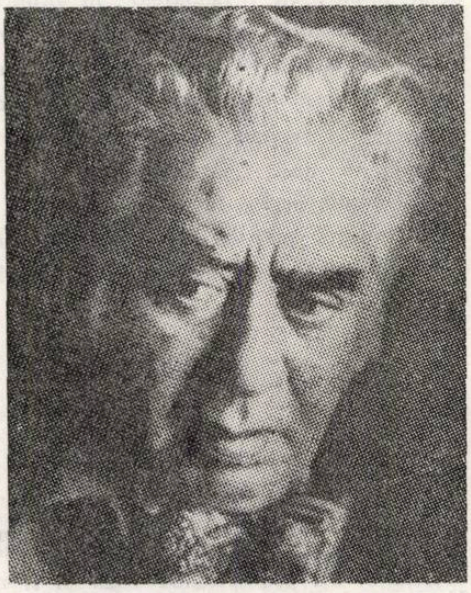
[9] Ca exemplu, autorul cărţii aduce cunoscuta scenă Siegmund-Sieglinde din *Walkiria* unde eroul bea cupa întinsă de Sieglinde. Doar orchestra exprimă sentimentele celor doi. Siegmund vrea să plece, dar se aude exclamaţia Sieglindei care îl roagă să rămînă. Nu mai e nici un gest în plus ; doar privirea pătrunzătoare a lui Siegmund spre Sieglinde, care la rîndu-i îşi ridică lent privirea uitîndu-se îndelung la noul sosit.

[9] Nu este exclus că Chéreau a fost inspirat de montarea „Inelului" de către Joachim Herz la Leipzig (1937—1976). Acolo au fost folosite costume şi decoruri care trimiteau la secolul XIX şi mai aproape de noi.

CALENDAR

Amintiri despre Aram Haciaturian

De vorbă cu compozitorul Theodor Grigoriu



În vara aceasta se împlinesc 80 de ani de la nașterea lui Aram Haciaturian, compozitor sovietic de reputație mondială.

După cum se știe, Aram Haciaturian a vizitat România de mai multe ori, fie ca invitat al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, fie ca membru în juriul Concursului internațional „George Enescu".

Aram Haciaturian a fost un mare admirator al unor reputați muzicieni români, cum ar fi George Enescu, Mihail Jora, Theodor Rogalski, Sigismund Toduță, George Georgescu, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, aceștia doi din urmă fiindu-i studenți la Conservatorul „P.I. Ceaikovski" din Moscova.

Cu prilejul apropiatei aniversări, compozitorul Theodor Grigoriu a avut amabilitatea să ne împărtășească cîteva gînduri legate de amintirea marelui său pedagog.

— În ce împrejurări l-ați cunoscut pe Aram Haciaturian ?

— L-am cunoscut în 1954, cînd am plecat la Moscova pentru a urma cursuri de perfecționare la Conservatorul „Ceaikovski".

— Ce v-a determinat să optați pentru clasa sa ?

— Figură fascinantă a muzicii veacului XX, Haciaturian reprezenta o culme a componisticii din acea epocă, așa încît mi se părea firesc să fiu îndrumat de el. Era foarte greu să fii admis la clasa sa. Aceasta presupunea, în primul rînd, să te afli într-un anumit stadiu de evoluție componistică, profesională, iar după aceea să-l interesezi din punct de vedere al unor afinități de sensibilitate să aibă el sentimentul că te-ar putea ajuta și îndruma cu eficiență.

— Fără îndoială că ați dat o audiție și în cazul acesta care au fost piesele pe care i le-ați prezentat ?

— Mi-a ascultat cu mare atenție cvartetul *Pe Argeș în sus*, care luase cu un an în urmă premiul Uniunii Compozitorilor, și *Dansul tătar*, o colorată piesă coregrafică pentru orchestră, dedicată lui Theodor Rogalski. Așteptam cu înfrigurare verdictul. La sfîrșitul audiției, Aram Haciaturian s-a ridicat și m-a îmbrățișat, spunîndu-mi cu multă căldură : „Fii bine venit la clasa mea !" Mi se realiza astfel un mare vis, mă apropiam de piscurile spre care tind cei tineri în asemenea împrejurări.

— Odată trecut pragul clasei lui Haciaturian, cum ați evoluat în anul pe care l-ați petrecut sub îndrumarea sa ?

— Am intrat curînd în ritmul și atmosfera de creație a cursurilor sale. Venea o dată pe săptămînă — marțea — de la ora 2 pînă la ora 9 seara și deci timp de șapte ore, cu mici pauze, studenții săi — tineri compozitori — se perindau prin fața pianului, arătîndu-și compozițiile și primind îndrumările necesare. Ceilalți stăteau în jur, ascultîndu-l pe student și pe maestru, învățînd, așa cum se spunea atunci la Moscova, și din greșeli și din succese. Găsesc că această metodă de a preda compoziția este foarte interesantă, pentru că are ceva din munca de atelier. Or, după părerea mea, muzica și orice fel de artă nu se pot învăța decît într-un atelier, lîngă un mare maestru și lîngă alți confrați care se străduiesc, ca și tine, să ajungă la acele lucrări care să-i poată exprima cît mai fidel.

— Ce ați lucrat în anul pe care l-ați petrecut la Moscova ?

— Am avut ideea bună de a nu mă pierde în prea multe proiecte. Încă de la București îmi venise ideea de a scrie o lucrare mare și ca atare luasem cu mine o cantitate destul de importantă de material documentar, astfel încît am putut să compun *Variațiunile simfonice pe un cîntec de Anton Pann*, pe care le-am dedicat maestrului meu. Aș vrea să menționez că în această lucrare, a cărei semnificație am găsit-o mai tîrziu, vorbeam despre muzica unui bard român din secolul al

XIX-lea, piesă pe care am conceput-o și definitivat-o sub îndrumarea unui mare bard armean al secolului al XX-lea. Pentru că eu îl consider pe Aram Haciaturian, în primul rînd, un mare bard al muzicii armene. Cuvîntul de bard nu vrea deloc să minimalizeze figura excepțională, monumentală, aș putea spune, a lui Haciaturian și locul pe care-l ocupă el în istoria muzicii secolului nostru. Ideea de bard mi se pare o idee generalizatoare, ideea unui artist care poate să cuprindă în el, o forță extraordinară, un întreg limbaj dar de o așa manieră, încît el devine un fel de exponent îndelung așteptat și visat de un popor. Dacă ne gîndim ce au însemnat exemplele lui Grieg sau De Falla pentru muzica norvegiană sau spaniolă, cam așa se petrec lucrurile și cu Haciaturian. Deci îi consider pe acești oameni drept mari barzi, îndelung așteptați și plămădiți în sensibilitatea artistică a popoarelor lor, care cînd apar sînt ca niște nuclee incandescente care dau viață și transformă în flacără vie și în mare revelație întreaga spiritualitate a unui popor. Cum am putea explica altfel extraordinara audiență a unor asemenea muzici nu numai în rîndurile respectivelor popoare, ci și ale altor popoare ? Dacă acest lucru nu este un miracol și nu justifică cele spuse mai înainte, doresc să fiu contrazis.

— Stimate Theodor Grigoriu, odată cu trecerea anilor, dumneavoastră ați devenit un apreciat și respectat compozitor din țara noastră. După scurta dar eficienta întîlnire cu Aram Haciaturian, care v-a marcat cariera, v-ați mai întîlnit cu marele muzician ?

— Cu Aram Haciaturian m-am mai întîlnit de-a lungul anilor, fie la București, fie la Moscova. Era foarte cald și amabil cu mine, spunîndu-mi deseori cu o grijă părintească : „Să nu uiți niciodată că ai fost elevul meu !" Acest lucru însemnînd să nu abandonez niciodată linia umanistă a muzicii pe care o recomanda, atrăgîndu-mi atenția asupra faptului că marii compozitori au fost în același timp și mari umaniști.

Îi păstrez o vie recunoștință lui Aram Haciaturian, toată întîlnirea mea cu el, tot timpul petrecut în preajma sa constituind una dintre cele mai frumoase epoci ale vieții mele.

Amintiri consemnate de **Madelaine KARACAȘIAN**

Eugen Koffler și Theodor Sibiceanu

EUGEN KOFFLER și THEODOR SIBICEANU, iată doi artiști pe care doar scriptele ni-i recomandă drept septuagenari. Eugen Koffler și Theodor Sibiceanu oferă în peisajul sonor românesc contemporan imaginea aproape uitată a unei generații înzestrată generos de muze, cu reprezentanți capabili a însufleți hîrtia cu portative dar și de performanța interpretativă. Pianiști de clasă, compozitori cu har, Eugen Koffler și Theodor Sibiceanu au — artistic vorbind — multe date comune, continuate și extramuzical printr-o prietenie și o colaborare ce acoperă cîteva decenii ; le sînt de asemenea comune, sobrietatea, o anume discreție, rezerva în relațiile cu publicul, cu breasla.

Temeinicia studiilor pianistice constituie pentru amîndoi punctul de plecare al carierei ; Eugen Koffler urmînd cursurile Elizei Cernovodeanu, apoi ale Academiei de muzică din Viena ; Theodor Sibiceanu absolvă Conservatorul și se lansează în viața concertistică ; a cîntat împreună cu orchestra Radio sub bagheta lui Theodor Rogalski. Atît unul cît și celălalt abandonează genul clasic în favoarea divertismentului, înzestrîndu-l astfel cu prezența a doi eminenți pianiști. Eugen Koffler o face din necesitatea de a-și cîștiga existența ; se și lansează de altfel într-o serie de turnee peste hotare, în Egipt, Sudan, Franța. Theodor Sibiceanu are revelația muzicii de jazz prin intermediul creației concertante a lui George Gershwin pe care o va și aborda, secondat de un alt pianist — singurul în măsură la vremea aceea să-i ofere satisfacția realizării unui cuplu inedit ; alături, la fel ca și astăzi, stimulîndu-se și găsind unul în celălalt împliniri, Theodor Sibiceanu și Eugen Koffler apar la sfîrșitul deceniului patru pe afișele de concert interpretînd la două piane muzica vremii, compoziții **proprii.**

De un mare succes s-a bucurat prezentarea la Radio a *Concertului în Fa* de Gershwin interpretat la două piane. Gestul, ideea sînt spectaculoase dar, dincolo de aspectul demonstrativ, evoluțiile celor doi reputați pianiști capătă o valoare educativă ; programele prezentate, abil și îndelung elaborate, nu fac concesii, ocolesc cu grijă momentul ieftin atît

în ceea ce privește execuția cît și repertoriul. Publicul obișnuit al muzicii de divertisment este astfel familiarizat — și cîștigat — prin aportul celor doi autentici artiști, cu mijloacele expresive, cu lumea muzicii de aleasă calitate. Afirmînd o pianistică fără cusur, tehnică impecabilă, cei doi imprimă actului interpretativ girul autenticității ; creează un tablou de o impresionantă unicitate, unitar în diversitatea lui : Eugen Koffler — școală severă, punînd preț pe rigoarea clarificării celor mai intime detalii, Theodor Sibiceanu, o sensibilitate fremătătoare, vehiculînd mijloace expresive de mare amplitudine.

Îngrijind cu afecțiune fiecare frază a discursului sonor, pianistica lui Eugen Koffler aparent nespectaculoasă, oferă oglinda vivacității interioare, ordonată, gîndită și dirijată de forța unui temperament puternic dar stăpînit. Balansul, acel extraordinar „swing" al muzicii de jazz se face simțit de la primul contact cu claviatura.

Opus temperamental, Theodor Sibiceanu afirmă o dezinvoltură tehnică ce degajă un nesfîrșit farmec romantic ignorînd convenționalul.

Aproape concomitent, cei doi virtuozi-interpreți, manifestă și interesul pentru compoziție. Fără excepție, lucrările lor păstrează spiritul și clasica tăietură a formelor ; la fel de clasice liniștea, limpezimea și echilibrul concepției, gestul componistic fiind legat prin intime conexiuni de tradiție.

Cu aceeași sferă de referință piese pentru pian solo sau pentru două piane, muzică ușoară și de estradă — creativitatea celor doi distinși maeștri calcă însă zone distincte, contrastante.

La granița dintre muzica de divertisment, estradistică și cea camerală, piesele pentru pian solo semnate de Eugen Koffler se definesc drept adevărate bijuterii sonore. Desprins din linia interioară a doinelor noastre, materialul tematic vehiculat de Eugen Koffler este românesc prin excelență ; aceste miniaturi dovedesc alese virtuți de prelucrare creatoare a folclorului (**Patru ministudii**, *Anotimpurile patriei*). Pasiunea compozitorului pentru muzica de jazz, pentru limbajul său expresiv, face să transpară în partiturile sale, neașteptat dar cu o consecventă regularitate, în ritmică și armonii, elemente specifice acestui gen. (*Studiu ritmic*, *Mica fantezie*). Unitatea stilistică, frumusețea de filigran, idei cizelate cu măiestrie, expresia concentrată în adevărate alchimii sonore și, ca un leit-motiv claritatea construcțiilor, acestea sînt reperele creațiilor pianistice ale lui Eugen Koffler. Literatura didactică de specialitate le-ar putea oferi drept „model" celor dornici să găsească „pietre de încercare" ale soluțiilor interpretative, celor care încep sau își pregătesc desăvîrșirea interpretativă. Pentru ascultătorii sau spectatorii sălii de concert ele își dezvăluie cu fiecare nouă audiție o pasionată lume de frumuseți.

Theodor Sibiceanu a excelat în genul estradistic ; cîteva dintre melodiile sale — am numi în acest context, *Micul vals de concert* și *Cărăbușul* — au devenit piese clasice ale repertoriului românesc, altfel spus, șlagăre nemuritoare ale genului în perimetrul repertoriului autohton. O continuitate lăuntrică transpusă într-o arhitectură generos conturată, o nobilă inspirație melodică, muzicalitate, fantezie, dar mai ales o forță vitală plină de energie traduc în sunet personalitatea creatoare a lui Theodor Sibiceanu. Adevărate explozii melodice, fastuos înveșmîntate orhestral, vioiciunea teatrală, instinctul fără greș al muzicii de calitate, spontaneitatea, melancolia suavă, meditația blîndă, toate, caracteristice muzicii lui Theodor Sibiceanu, constituie alese prilejuri de satisfacții rodnice.

Aflați în deplinătatea talentului și a dragostei pentru muzică, cei doi creatori-interpreți își dau din nou mîna după aproape cincizeci de ani de carieră, aflîndu-se ca și la începutul drumului lor, alături unul de celălalt, pentru a-și fermeca odată în plus auditorul cu „frumusețea fără de bătrînețe" a artei lor

Să-i aplaudăm cu inima caldă în fiorul emoției, fără a uita să consemnăm în istoria muzicii românești pagina semnată cu modestie dar cu o rară dăruire de doi dintre slujitorii Euterpei „cea mică" — muzica de divertisment...

Daniela CARAMAN FOTEA

Ludovic Baci la Filarmonică

Deosebit de atrăgătoare ideea alcătuirii programului : Händel *(Muzica apelor)* și Bach *(Cantata nr. 198,* în primă audiție) încadrînd *Concertul nr 1 pentru vioară și orchestră* de Șostakovici și *Simfonia a 3-a* de Anatol Vieru ; iată una din schemele posibile ale unui concert-eveniment ce ocolește prăfuita tradiție, acea triadă păstrată din comoditate sau lipsă de inventivitate — piesă românească, acompaniament, simfonie. În programul gîndit de Ludovic Baci fiecare piesă în sine poartă un maxim interes, iar amploarea lor în ansamblul concertului le proiectează într-o lumină inedită datorită relațiilor reciproce ce se nasc în acest fel.

Calitatea de eveniment a concertului s-a impus și datorită interpretării, cu anumite rezerve însă, cum se va vedea în cele ce urmează. Mai întîi despre solista bulgară Stoika Milanova formată la mult prețuita școală a lui David Oistrach, laureată la mari concursuri internaționale („Regina Elisabeta" — Bruxelles, „Karl Flesch" — Londra). Rar ne-a fost dat să ascultăm o violonistă care să treacă cu atîta ușurință de la langoare la incisivitate, păstrîndu-și detașarea în ambele ipostaze, cu calm suprafiresc sau poate un control fără nici o fisură asupra emoției scenice. Dar această supraveghere, cîntatul alb uneori, ascund miezul operei și ne lasă indiferenți (în prima și a treia parte cu deosebire). Ne-a plăcut în schimb redarea părții a II-a, și nu atît pentru acurateța tehnică impecabilă, cît pentru constanța mișcării, a ritmului implacabil, mecanic aproape, caracteristic dramatismului șostakovician.

Simfonia a 3-a de Anatol Vieru, a cărei primă audiție o datorăm tot lui Ludovic Baci (cu orchestra Radioteleviziunii), lucrare scrisă în parte sub impresia seismului din 1977, se distinge prin acuitatea problematicii, nu neapărat cea declarată programatic ci aceea sugerată în subtext îndeosebi. La Vieru meditația de altfel învăluie și cea mai simplă frază, și observația e valabilă nu numai pentru *Simfonia a 3-a* ci pentru întreaga sa muzică. Departe însă de a avea un aer elaborat : sonoritățile părților a doua și a treia de pildă, deși încadrate în tensiunea apăsătoare a întregii lucrări sînt mereu diversificate, suple, generînd pînze policrome și totuși transparente, într-un echilibru încărcat de semnificații — o latură cuceritoare a muzicii lui Anatol Vieru. Sîntem apoi copleșiți de finalul simfoniei, de intensitatea sa explozivă ce nu rezolvă tensiunea ci dimpotrivă o exacerbează. Virtuozitatea rafinată de înainte dispare în fața acestei vitalități dure, atotstăpînitoare dar ecoul ei rămîne în amintirea noastră ; imaginea globală capătă complexitate și în același timp unitate prin sensul expresiei tragice care marchează discursul de la un cap la altul.

S-a spus — în cronica televizată de joi seara — că programul a fost prea lung și *Cantata* de Bach mai puțin pregătită decît celelalte piese. Trebuie să introducem aici o nuanță : impresia de insatisfacție s-a datorat în special echipei solistice — soprana Georgeta Stoleru, mezzo-soprana Martha Kessler și tenorul Zsolt Szilagy (basul Teodor Ciurdea îmbolnăvindu-se, Recitativul și Aria ce-i reveneau au fost sărite), cu intervenții nesigure vocal sau stilistic. Împăcarea, liniștea, adeziunea la acea simplă dar viguroasă credință ce definește cantatele lui Bach, nu s-au împlinit în seara concertului. Regretăm pentru că sub bagheta lui Ludovic Baci (și cu aceiași soliști) am ascultat adesea inspirate pagini din muzica cantorului din Leipzig.

Ludovic Baci rămîne după părerea noastră, dirijorul cu cea mai vastă deschidere interpretativă, de la muzica veche pînă la cea de ultimă oră, un muzician de o aleasă probitate profesională. Îi datorăm nenumărate și strălucite prime audiții ale unor lucrări românești sau de muzică contemporană, lucrări vocal— simfonice, muzică romantică și postromantică... *Simfonia a 3-a* de Anatol Vieru, a cărei desfășurare am ascultat-o cu partitura, poate constitui un model de interpretare precisă și vie, și explică, în bună măsură, succesul lucrării în concert. Dorința noastră și a multor alți muzicieni și melomani este ca aparițiile lui Ludovic Baci la pupitrul orchestrelor bucureștene să fie mai numeroase ca pînă acum.

Dan SCURTULESCU

Oaspeți clujeni

Concertul susținut de orchestra Radioteleviziunii, avîndu-l la pupitru pe dirijorul clujean Emil Simon, a fost, în mare măsură, un concert inegal. Intrînd în amănunt, se poate spune că excelentei alegeri repertoriale i-a corespuns o rezolvare interpretativă parțială, lăsînd deoparte rezervele care se pot ridica atunci cînd se ia în considerare o anumită modalilitate de a rezolva interpretativ o partitură (rezervele respective sînt însă, în cele din urmă, manifestări subiective ; ele pot fi exprimate, negăsindu-și însă justificare plenară).

Prima piesă din program, *Concertul pentru orgă și orchestră* de regretatul Liviu Glodeanu, partitură susținută solistic de tînărul Florin Chiriacescu, este ultima lucrare lăsată de acest însemnat creator. Se ajunge aici la o deplină decantare a resurselor componistice, la o parcimonie expresivă — directă consecință a parcimoniei cu care sînt drămuite, la punerea în pagină, resursele orchestrei de alămuri ; trebuie adăugată, de asemenea, logica de fier a construcției precum și naturaleța, firescul dozajelor solist-orchestră. Toate acestea sînt semne grăitoare despre ultima fază a concepției componistice a lui Liviu Glodeanu, implicînd un travaliu intens nu di-

rect asupra paginii cu portative cît asupra mijloacelor sonore între care se „optează sever" (ca să scriem astfel) înainte de trecerea efectivă cu cerneală pe partitură. Lucrarea are soliditatea unui bloc de stîncă, avînd aceeași austeră gamă de reflexe, de alternanțe de cenușiuri, de nuanțe apropiate, alternanță care este „aspect colateral" al stîncii de granit rezistînd în primul rînd prin soliditatea magmei cristalizate. Toate aceste calități ale lucrării au fost deplin puse în valoare prin excelența interpretării, dialogul tînărului organist Florin Chiriacescu cu orchestra, prin intermediul dirijorului Emil Simon, fiind în deplin consens cu intențiile exprimate de compozitor în partitură.

Interpretarea *Dublului concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Johannes Brahms, avîndu-i ca soliști pe clujenii Andrei Agoston și Valentin Arcu, a constituit unul din acele momente de inegalitate de care aminteam la începutul acestei scurte cronici. Categoric, numele acestor doi cunoscuți interpreți sînt întotdeauna garanții ale unor interpretări valoroase. S-au putut însă distinge aici, în această seară, unele inegalități de execuție, unele desincronizări, nemaiamintind rămînerile în urmă ale orchestrei sau acompaniamentul de complezență (o meteahnă mai veche a orchestrelor noastre), toate coborînd întrucîtva calitatea interpretării (unde se poate distinge însă, fără doar și poate, valoarea interpreților, filtrată însă acum prin umbrele inegalităților semnalate mai sus).

Uvertura fantezie *„Romeo și Julieta"* de Ceaicovski și *Poemul simfonic „Ucenicul vrăjitor"* de Paul Dukas sînt piesele alese de Emil Simon pentru încheierea programului. Sînt, evident lucru, două partituri de maximă dificultate dirijorală, partituri presupunînd o perfectă coeziune dirijor-ansamblu, presupunînd mimarea acelei libertăți care nu poate veni decît în urma unui crescut număr de repetiții. Emil Simon este un dirijor întrucîtva reținut, sobru, bun „constructor" al arhitecturilor sonore ; explozia de temperament meridional, de exuberanță coloristică, de vioiciune, teatralitatea exagerată a gestului sînt prezente la el în mai mică măsură nefiindu-i, cred, consubstanțiale. De aceea, fiecare interpretare cu lucrări aparținînd categoriei pe care am încercat să o circumscriem mai sus va cunoaște momente interesante, „atipice" dată fiind întîlnirea — întotdeauna interesantă pentru că Emil Simon este categoric un intelectual de marcă — între „elemente" neasemenea însă a căror alăturare este pe deplin posibilă cu rezultatele pe care le-am putut vedea de mai multe ori în ceea ce îl privește pe dirijorul clujean.

Carmen Moral—Nicolae Licareț

Apariția dirijoarei peruviene Carmen Moral a constituit un subiect de intense controverse pentru melomanii bucureșteni, în egală măsură fiind subiect de dispută și pentru critica muzicală. Insistînd asupra principalelor repere repertoriale ale concertului susținut la Ateneu, la pupitrul Filarmonicii, vom încerca să expunem un punct de vedere asupra unui concert care, deși inegal, deși de multe ori la marginea muzicalului sau la limitele permise ale profesionalismului, a constituit, în mod cert un moment de real interes pentru viața muzicală bucureșteană chiar și pentru întrebările cărora le-a oferit un *sui generis* răspuns, chiar și pentru momentele de reală muzicalitate, de categorică reușită interpretativă care au punctat ambițiosul program propus și susținut de dirijoarea peruviană.

Rezonanțe pentru orchestră a regretatului compozitor Mihai Moldovan a reprezentat categoric punctul de excepție al programului. Piesa aparține ultimei perioade creatoare a muzicianului ardelean, perioadă în care limbajul muzical folosit suferă un intens proces de decantare, de esențializare am putea spune, întregul restrîngîndu-se la datele sale strict indispensabile, la elementele expresive cu bătaie nemijlocită, cu influență directă. Muzica care ia astfel naștere este o muzică de intensă expresivitate realizată cu mijloacele unei austerități maxime. Partitura conține exact atîtea semne cîte sînt necesare exprimării momentelor respective ; singura excepție — notabilă excepție ! — o reprezintă splendida pagină mediană unde compozitorul exploatează resursele expresive ale melopeii de culoare straniu-modală pusă într-o pagină original gîndită timbral. Acestei gîndiri muzicale care operează deja cu trăsături ample, largi, bine conturate i-a corespuns o optică dirijorală pe măsură. Cu alte cuvinte, vigoarea redării interpretative, robustețea atacării și menținerii sonorităților orchestrale, incandescența tempilor și a tutti-lor orchestrali, — toate acestea sînt atribute ale unei excelente redări, fără doar și poate directă consecință a înțelegerii mai mult decît corecte — a con-sonării muzicale — a memorabilei partituri abordate.

Interpretarea *Concertului pentru clavecin și orchestră în mi major* de Johann Sebastian Bach și a *Concertului pentru clavecin și orchestră în mi bemol major* de Johann Christian Bach, interpretare avîndu-l ca solist pe Nicolae Licareț, poate fi oricînd dată ca exemplu unde se poate ajunge atunci cînd se intră în concert cu un număr insuficient de repetiții. Deasupra partiturilor solistice, cu corectitudine, exactitate și seriozitate rezolvate de Nicolae Licareț, se împleteau diverse replici și contrareplici orchestrale, cu atît mai descoperite cu cît orchestra avea dimensiuni restrînse, cea mai mare parte din ele fiind lipsite de aderență la ceea ce, în mod normal, se numește concert pentru clavecin și orchestră. Supervizarea întregului era făcută de Carmen Moral cu acea crispare pe care, indiferent de cît de mare muzician poți să fii, ți-o dă riscul — la care s-a ajuns din considerente obiective — interpretării unor partituri departe de o asimilare totală sau cel puțin corectă.

În încheierea serii am ascultat *Simfonia a VII-a în La major* de Beethoven, piesă a cărei interpretare a suscitat controversele de care aminteam în deschiderea articolului. Mai exact spus, viteza amețitoare a tempilor, frazarea schițată în linii generale, lăsînd deoparte amănunte la toate nivelele, categorica „antrenare" a instrumentiștilor și a spectato-

rilor (a unei părți dintre ei), plăcerea evidentă de a cînta și de a asculta chiar dacă totul se întîmplă foarte repede, acestea au fost caracteristicile definitorii ale versiunii interpretative. Categoric, dirijoarea Carmen Moral este o personalitate incontestabilă avînd trăsături muzicale de autentic șef de orchestră — în primul rînd un temperament categoric, de rapidă reacție și promptă plăcere de a face muzică, temperament de nuanță meridională, apoi, un „nu știu ce" al transmiterii imperative a intențiilor dirijorale orchestrei în condițiile unei maxime eficiențe a interpretării. Dacă versiunea oferită păcătuiește prin superficialitate și, în primul rînd, prin numeroase inexactități — ar fi din cale-afară de pretențios să cerem unui oaspete să impregneze, în cîteva repetiții, unei orchestre de altă formație interpretativă o viziune cu totul nouă asupra felului de a cînta Beethoven — ea convinge prin acea muzicalitate cuceritoare pe care încercam să o descriem mai sus. În primul rînd însă, valabilitatea unor asemenea concerte nu stă în ceea ce se aude (și piere imediat după concert) ; ea rezidă în deschiderea culturală realizată, deschidere de data aceasta spre meridiane depărtate și modalități de a face muzică profund diferite, avînd ca directă consecință completarea (ca la jocurile de puzzle, să zicem) a unui peisaj muzical general, așa cum trebuie să fie cel propus de prima orchestră a țării, de data aceasta așadar, cu un element pregnant, exotic colorat, de același calibru însă cu majoritatea elementelor alcătuitoare ale sus-amintitei stagiuni.

Viorel CREȚU

Lola Bobescu

După un lung și strălucitor turneu în Japonia, Lola Bobescu a revenit în România la începutul lunii aprilie, înviorînd entuziasmul publicului doritor de muzică bună și de artă interpretativă autentică. Fără o zi de răgaz măcar, marea noastră artistă a concertat în București, Timișoara, Arad, Iași și din nou în București, apărînd ca solistă cu orchestra și în recitale cu pian.

Amintim că, înaintea concertelor din Japonia, Lola Bobescu a însoțit ca solistă — în unele orașe din Republica Federală Germania — turneul Filarmonicii „George Enescu" din București. În Japonia a cîntat de șapte ori *Concertul în re major* de Brahms la Tokio, Osaka și la Matsumoto. În această ultimă localitate, concertele au avut loc în sala școlii de muzică, în prezența vestitului pedagog de vioară Suzuki. Recitalele cu pian au cuprins sonate de Telemann, Veracini, Bach, Beethoven, Brahms, Debussy, *Poemul* de Chausson, *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns și o *Fantezie rapsodică* de Stan Golestan. Pretutindeni, succese răsunătoare au răsplătit acest mare efort care ilustrează splendida dăruire a unei generoase artiste. Presa de specialitate reflectă prestigioasa apariție și succesele violonistei. Astfel, în ziarul „The Japan Times", exigentul critic muzical Marcel Grilli scrie : *„Dirijorul Kurt Woess, cunoscut publicului nostru, s-a reîntors la Tokio pentru a conduce al doilea concert din „seria Brahms" susținută de Filarmonică. Programul a început cu Concertul de vioară interpretat de admirabila solistă Lola Bobescu și s-a încheiat cu Simfonia a II-a. Doamna Bobescu a apărut cu claritate în cea mai bună formă tehnică și interpretativă. Sunetul său era pur și cald, puternic și rotund, ferm de la un capăt la altul al lucrării. Interpretarea, plină de sens a fost integral convingătoare. Woess a dovedit că poate fi un sensibil partener. Citez ca unul dintre momentele emoționante de o minunată și senină redare — solist și orchestră — pasajul care pregătește, după cadența viorii, încheierea primei părți".*

Lola Bobescu și dirijorul Mihai Brediceanu

Frumoase aprecieri avînd în vedere că era vorba de un *„festival Brahms"* organizat la Tokio, ca și în principalele centre muzicale din întreaga lume, care comemorează evenimentul împlinirii a 150 de ani de la nașterea marelui compozitor german și universal. Cu aceeași monumentală lucrare — *Concertul pentru vioară și orchestră* de Johannes Brahms — și-a început Lola Bobescu turneul din România, în București, cu colaborarea Filarmonicii „George Enescu", dirijată de Mihai Brediceanu.

Violonista a dominat masa sonoră de la prima pagină, ajungînd la tema principală pe o curbă melodică de o nespusă frumusețe, luminată de sunetul său impresionant. Pateticul temei a doua, ca și tragismul dezvoltării, au pătruns adînc în emoția ascultătorilor. În *Adagio*, mișcare ce solicită o largă respirație, pe suprafețe mari și cu incursiuni frecvente în registrul acut, a constituit un prilej pentru solistă de a demonstra capacitatea sa de a menține permanent tensiunea înaltă a discursului muzical. În *Rondo-ul* final, alura nu a forțat tempoul, încheierea completînd viguros dificila lucrare. Dirijorul Mihai Brediceanu și Filarmonica au găsit proporțiile sonore implicate în *Concert*, colaborînd strîns cu solistica plină de vervă a violonistei. În supliment, *Sarabanda* din *Partita în si minor pentru vioară solo* de Bach a sunat pur și interiorizat în atmosfera stabilită de Brahms.

Lola Bobescu și-a dat concursul și unui concert susținut în cadrul Festivalului „Cîntarea României" de Orchestra de cameră a inginerilor, dirijată de

profesorul universitar inginer Petru Ghenghea, interpretînd *Concertul în la major* de Mozart. Lucrarea ne-a fost redată într-o interpretare ideală, așa cum este gravată în discul Lolei Bobescu (disc pe care „Electrecord" ar trebui să-l reediteze pentru a completa un album cu lucrările concertante de Mozart). După înseninata introducere lentă, *Allegro*-ul *aperto* a sunat strălucitor, cu o perfectă articulare, exuberant și într-un riguros acord stilistic. O expresie amară a străbătut mișcarea lentă întărindu-ne convingerea că sunetul și vibrato-ul Lolei Bobescu nu-și pot găsi comparație în nici una dintre interpretările de prestigiu pe care le cunoaștem. În *Menuetul* final, inefabilă grație și o agogică de rară finețe. Dirijorul a urmărit cu căldură strălucita interpretare. La ovațiile publicului violonista a răspuns cu un *Presto* de Espejo și *Gavota* din *Partita în mi major* de Bach.

Recitalul prezentat cu concursul cunoscutului pianist clujean Ferdinand Weiss a cuprins un repertoriu extrem de dificil și obositor pentru interpreți. În prima parte am ascultat *Sonata a doua în re major* de Georg Philipp Telemann, contemporanul lui Bach, o lucrare de o captivantă vervă instrumentală, cu o invenție melodică puternic originală. Muzicologul german Ebeling distingea influența unui gust francez în muzica lui Telemann care a dat germanilor „melodii pline de veselie și de naturalețe". Sonata a prilejuit interpreților momente de mare puritate și virtuozitate. În *Sonata în la minor* de Schumann am avut un nou prilej de colaborare stilistică de nobilă frumusețe. Prima mișcare — *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* — a fost redată cu un patetism și o expresie impresionantă. Delicatul *Allegretto* care înlocuiește mișcarea lentă a stabilit un dialog plin de grație și vervă. Finalul — *Lebhaft* — a fost redat într-un tempo rezonabil, permițînd o interpretare de real bun gust, spre deosebire de obișnuitele demonstrații de virtuozitate, pe care le ascultăm deseori. După pauză, trei lucrări extrem de dificile au suprasolicitat forțele interpreților : *Poemul* de Chausson, *Introducere și Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns și *Poloneza în re major* de Wieniawski. Chausson a fost redat cu acel ton de confesiune dureroasă, străbătută de aspirații și depresiuni, implicînd o mare forță expresivă. După această lucrare de mare profunzime care a prilejuit interpreților o admirabilă redare, următoarele piese (Saint-Saëns și Wieniawski) nu s-au mai bucurat de același echilibru perfect între cei doi parteneri. Au fost, desigur, multe momente de mare strălucire și de reală virtuozitate, dar cu numai două repetiții nu se poate realiza o colaborare ireproșabilă într-un asemenea repertoriu. Suplimentele au fost încîntătoare, prilejuind interpreților un adevărat triumf. Am ascultat *„Piesă în formă de Habaneră"* de Maurice Ravel, o lucrare caracteristică ritmurilor sincopate semnată de compozitorul american *Scott Joplin*, în transcripția lui Itzhak Perlmann (bisată), *Andantino* de Kreisler *„în stil Padre Martini"* și două mișcări de *César Espejo*. Publicul a manifestat entuziasm, aplaudînd îndelung această minunată seară de muzică.

După două apariții la Iași, Lola Bobescu a reluat la București — la cererea unanimă a iubitorilor de muzică — Concertul de Brahms. Un ultim strălucitor succes a încheiat astfel istovitorul turneu oferit în prețios dar vieții muzicale românești de către Lola Bobescu.

Ea pleacă spre noi concerte, turnee și înregistrări. În luna iulie va înregistra Concertul de Mendelssohn, cele două Romanțe și Concertul de Beethoven. În iarnă va da o serie de concerte în Olanda și Austria, iar pentru primăvara 1984 este solicitată să țină cursuri de interpretare la Hong Kong, Singapore și Manilla. Uluitor model de energie și dăruire, animat de un mistuitor talent.

George MANOLIU

Paul Popescu—Roxana Lazăr

S-ar putea spune despre concertul din 7 aprilie al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii că a fost un concert popular. Într-adevăr, trei capodopere — *Rapsodia română în re major, opus 11*, de Enescu, *Concertul în la major pentru pian și orchestră* de Liszt, *Simfonia a IV-a* de Beethoven, lucrări destinate unui public larg de melomani și — după cum s-a observat și în sala de concert — mai ales de tineret.

Acestuia, în ultima vreme, i se adresează cu precădere concertele radio (suprapuse fiind, din mai știu eu ce rațiuni conjuncturale — care ar trebui totuși rezolvate odată și odată —, cu unul dintre concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu" și, mai recent și cu un nou serial al Televiziunii ; se face concurență chiar în propria instituție !).

Asemenea concerte de capodopere simfonice îndeplinesc oricum o operă de educație și cultură muzicală față de care nu ne putem exprima decît admirația.

Trecînd peste unele imperfecțiuni de detaliu, *Rapsodia a II-a* de George Enescu a beneficiat de o interpretare sobră, aproape obiectivă, datorată în cea mai mare parte unei gestici precise și economice care-l caracterizează pe Paul Popescu. Orchestra, chiar dacă nu s-a ridicat la scara marilor interpretări ale acestei muzici, s-a afirmat ca un colectiv receptiv, muzical, performativ uneori.

Concertul în La major de Liszt a avut în persoana solistei Roxana Lazăr o interpretă mai ales de finețe decît de forță și elan temperamental atît de proprii creației pianistice a acestui compozitor-interpret de geniu : știm că secolul trecut a beneficiat de cele mai proeminente figuri de muzicieni-creatori-interpreți din istoria muzicii. De aceea este totdeauna o problemă abordarea unui repertoriu adecvat calităților personale ale unui solist. Ni se pare oricum riscantă abandonarea (uneori contrafacerea) sensurilor de bază ale unei muzici prin superdimensionarea altora, mai mult sau mai puțin conținute în operă dar mai aproape de posibilitățile interpretului : pare o viziune destul de egocentrică despre această artă și despre modul cum ar trebui să o slujim. Roxana Lazăr dispune de reale calități

interpretative : sensibilitate, farmec, inteligență muzicală, acurateţe. Nu are *forţă* : de ce cîntă Liszt ?

Simfonia a IV-a de Beethoven a fost lucrarea care a pus cel mai bine în valoare posibilităţile orchestrei şi capacităţile artistice ale dirijorului. Îl apreciem pe Paul Popescu pentru siguranţa gestului, linearitatea impulsurilor, energia constructivă a marilor secvenţe. Sînt calităţi majore pe care aşteptăm a i le descoperi şi în *noi teritorii* ale muzicii — româneşti şi universale — pentru care are o chemare autentică ce ar putea să şi-o împlinească la cele mai înalte cote ale actualităţii.

Cvintetul „Concordia"

La 18 aprilie, în sala „Studio" a Ateneului a avut loc concertul cvintetului de suflători „Concordia", care a cuprins şase prime audiţii de muzică românească.

Formaţie de prestigiu a vieţii noastre muzicale, cvintetul „Concordia" a prezentat pînă acum un impresionant număr de opusuri de compozitori români, ce i-au fost în cea mai mare parte dedicate contribuind printr-o activitate susţinută la îmbogăţirea repertoriului de gen.

S-ar părea că marea revelaţie a programului serii a fost cvintetul compozitorului Ion Pelearcă. Cunoscut mai ales prin creaţia sa corală şi de fanfară, autorul se arată a fi un excelent mînuitor al formaţiei de gen, dotat cu o deplină măiestrie a construcţiei şi cu o imagine muzicală pe cît de atractivă pe atît de personală. În peisajul general al orientărilor muzicale de azi — mai mult sau mai puţin omologate — *vocea* muzicii lui Ion Pelearcă ne apare cu un *ce* radical, neconvenţional tocmai prin înglobarea nemijlocită a convenţiei, pe care nici măcar nu-şi propune a o transcende. Un dar (natural ? cultural ?) neasemuit. Scrisă în anul 1975, nici nu pare de mirare că lucrarea a fost considerată de specialiştii care au consultat-o pe atunci ca „experimentală" (!!). Este oricum o dovadă de „intuiţie fină" chiar dacă total lipsită de punere de problemă, negăsit fiind la acea dată un şablon mai la îndemînă în care lucrarea s-ar fi putut, aşa zis, încadra. S-o pricepem azi şi să o încadrăm in singularitatea ei ingenuă printre reuşitele muzicii noastre camerale şi, în semnificaţia ei stilistică şi estetică, printre problemele teoretice care ar trebui să ne preocupe.

Cvintetul, de fapt o suită în şase părţi, de Elise Popovici, *pentru „Concordia"*, înmănunchează, cu apel mai mult sau mai puţin direct la intonaţiile folclorului românesc, o serie de piese de caracter — ceea ce în *Ecouri de colind* de Cornelia Tăutu capătă o semnificaţie artistică mult cuprinzătoare. Aici, citatul, sau, mai degrabă, parfumul intonaţiilor de colind devin substratul unor evoluţii de largă respiraţie.

Am redescoperit aceeaşi irezistibilă fascinaţie sonoră caracteristică autoarei, muzicalitate, delicateţe şi vibraţie interioară în piesa *Încantaţii* de Doina Rotaru-Nemţeanu. Compozitoarea pare a-şi fi definit cu autoritate şi mai ales în cei din urmă ani, locul şi profilul artistic în contextul generaţiei sale (bine dăruită în talente, de altfel). Ceea ce am putea afirma, asociindu-ne opiniei generale, şi despre Liana Alexandra : *Imagini întrerupte* — o suită de arpegii alternînd cu pauze şi cu frînturi tematice (mai mult sau mai puţin „obiectual" — placid-folclorice sau nu — preluate) pierzîndu-se spre sfîrşit într-un continuum antitetic... Contează *ideea* în pofida tuturor rezervelor. E rău numai cînd se face muzică — fie bună, fie rea — fără idei : ceea ce, evident, nu este cazul Lianei Alexandra : ea are întotdeauna opţiuni (chiar foarte clare) şi sistemă.

Ultima lucrare — şi a concertului şi a compozitorului Mircea Chiriac — *Quintetto per i virtuosi* continuă şi desăvîrşeşte preocupările camerale din ultimii ani ale autorului. Lucrarea — concepută în trei părţi — îşi propune tratarea la un înalt nivel de tehnicitate a instrumentelor folosite. Este o sarcină de care interpreţii *Nicolae Maxim* — flaut —, *Eugen Glăvan* — oboi —, *Valeriu Bărbuceanu* — clarinet —, *Nicolae Dănilă* — corn — şi *Miltiade Nenoiu* — fagot — s-au achitat cu neîntrecută măiestrie.

Un concert reuşit, spre cinstea organizatorilor (Filarmonica „George Enescu" şi Uniunea Compozitorilor), a interpreţilor şi a compozitorilor, cărora le dorim cu mult mai mult decît o *primă* (şi ultimă) audiţie.

Nicolae BRÎNDUŞ

Trio Athaeneum

Reputaţia unei formaţii camerale deja impuse şi unanim apreciate — trio-ul instrumental „Athaeneum" al Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti — şi un program alcătuit din lucrări de referinţă ale genului semnate Wolfgang Amadeus Mozart, Dmitri Şostakovici şi Franz Schubert ne-au determinat să fim prezenţi marţi 26 aprilie în sălile Muzeului de artă convinşi fiind de posibilitatea unei audiţii de excepţie. Şi aşteptările nu ne-au fost înşelate. Cei trei membrii ai formaţiei „Athaeneum" — George Dima — vioară, Corneliu Faur — violoncel şi Iosif Ion Prunner — pian — sînt, fiecare în parte, artişti maturi, împliniţi atît prin experienţa scenei cît şi prin susţinuta muncă de ansamblu — ştiute fiind dificultăţile aparte pe care genul cameral, trio-ul în speţă, le ridică în faţa interpreţilor, dificultăţi cu totul diferite de cele ale solisticii sau ale cîntatului în grup, fie că este vorba de numeroasa orchestră simfonică, sau chiar de formaţii apropiate ca număr de membri ca duo-ul sau cvartetul — Trio-ul instrumental solicită fiecărui component al său întreaga sa capacitate, atît ca interpret sensibil cît şi ca virtuoz. Cît despre asamblarea partiturilor componente, realizarea acelei atît de rîvnite omogenităţi atît în sono-

ritate cît și în intenția artistică — acestea sînt reușite pe care doar calitatea partenerilor, talentul și știința lor, dublate de o muncă asiduă le pot garanta. În urma audiției recitalului Trio-ului „Athaeneum" putem aprecia activitatea celor trei artiști instrumentiști George Dima, Corneliu Faur și Iosif Ion Prunner ca fiind dominată deja de astfel de reușite. Înființată în 1980 formația și-a cîștigat un loc privilegiat în peisajul cameral românesc. Calitatea componenților săi a fost o primă condiție a acestei deveniri. Elev al reputatului profesor George Manoliu, violonistul George Dima s-a impus atenției publicului prin evoluțiile solistice ca și prin numeroasele apariții la radio și televiziune. Corneliu Faur, și el discipol al unui mare nume al școlii interpretative românești — Serafim Antropov — s-a făcut remarcat, în timp prin predilecția sa pentru muzica de cameră. Iar pianistul Iosif Ion Prunner, deși despărțit, ca vîrstă, de o generație, de colaboratorii săi, are și el o fișă artistică pe care domină aparițiile solistice atît în țară cît și în străinătate. Formația „Athaeneum" deși relativ recent înființată — primul concert are loc la 8 mai 1981 — a desfășurat pînă acum o activitate a cărei intensitate vorbește de la sine despre capacitatea și seriozitatea cu care cei trei instrumentiști au înțeles să se dedice muzicii de cameră. 12 recitaluri pe diferite scene ale capitalei, emisiuni la posturile de radio și pe micul ecran, participări de substanță la diferite manifestări muzicale ocazionale au permis ca repertoriul actual al formației să cuprindă multe dintre marile titluri ale creației camerale românești și universale. Un excepțional recital dedicat integral creației lui Joseph Haydn (16 noiembrie 1982) se impune în mod deosebit atenției. Dar, fiecare apariție în public este pentru George Dima, Corneliu Faur și Iosif Prunner un pas înainte pe drumul deplinei realizări artistice. Și că drumul se apropie de țelul propus o dovedește și acest ultim recital pe care îl consemnăm.

Alăturarea a trei partituri de facturi stilistice cu totul diferite a pus la grea încercare puterile tînărului ansamblu, care s-a dovedit însă destul de matur pentru a le depăși. Astfel *Trio în Do major KV 548* de Mozart a fost redat într-o manieră ce respectă și redă întrutotul puritatea clasică a stilului, transparența de cristal a sonorității și perfecțiunea construcției, cîteva dintre atributele proprii, esențiale și determinante ale maestrului din Salzburg. Partitura lui Dmitri Șostakovici *Trio în mi minor op. 67*, puternic contrastantă cu cea care a precedat-o atît ca tehnică de interpretare, ca atmosferă — aceasta fiind de fapt un marș funebru, o pagină impregnată de tristețe și regrete — cît și ca tehnică instrumentală — de remarcat flageoletele violoncelului cu care debutează una dintre părți, sonorități cu care Corneliu Faur s-a demonstrat, fără drept de replică, un maestru al instrumentului său ! — a marcat poate punctul culminant al recitalului. Am spus „poate" pentru că momentul de maximă reușită al serii poate fi revendicat și de către *Trio-ul în Si bemol major op. 99* de Franz Schubert. Căci și aici, membrii formației camerale „Athaeneum", au dat măsura unor calități individuale și de grup ce permit performanțe demne de competiții (sau comparații) la cel mai înalt nivel.

Liliana Bizineche — Gheorghe Halmoș

Recitalurile de lieduri sînt în general manifestări muzicale rar incluse în programele obișnuitelor stagiuni. Și n-ar trebui să fie așa ! Căci, un public mereu dornic de frumos este astfel privat de posibilitatea de a cunoaște creații cu adevărat mari chiar dacă ele sînt cuprinse între puținele pagini ale „micului" lied. Gen involuntar ignorat, din neștiință, de către melomanii obișnuiți ai sălilor de operă și concert, gen ignorat din neputința de a-i depăși dificultățile de interpretare, și de către cîntăreții profesioniști, liedul rămîne, oarecum obligat, în afara sferei preocupărilor majorității melomanilor și interpreților. Un recital de lieduri cu adevărat reușit este deci un eveniment de un răsunet aparte. Cu atît mai demnă de interes ni s-a părut inițiativa Filarmonicii bucureștene de a programa, în sălile Muzeului de Artă — nu vom înțelege niciodată DE CE NU în sala Ateneului Român ! — a unei seri de lieduri în interpretarea a doi mari artiști, unanim recunoscuți de către critica de specialitate din lumea întreagă și cu deosebit entuziasm aplaudați de către publicul de pretutindeni : mezzosoprana Liliana Bizineche, deținătoare a nu mai puțin de șapte premii acordate la prestigioase concursuri internaționale de cînt, și pianistul Gheorghe Halmoș, un muzician de rară cultură, instrumentist sensibil și rafinat, dascăl a cărui activitate a marcat puternic școala pianistică românească. Deși separați de mai multe generații — Liliana Bizineche este de curînd absolventă a conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca, la clasa de canto Ionel Pantea, angajată apoi ca solistă a Operei Române din același oraș — cei doi artiști au găsit în muzică posibilitatea unei colaborări al cărui rezultat s-a concretizat, pentru început, în această seară de lieduri în care, nu o dată, credem a se fi atins în interpretare, idealul **rîvnit.**

Muzicalității dublate de o tehnică vocală de excepție i s-au alăturat experiența și erudiția unui bun cunoscător al partiturilor, al scenei. Liliana Bizineche a găsit în Gheorghe Halmoș un partener ales și, în același timp, un profesor care a adăugat plusul de știință capabil să ofere acum o variantă interpretativă de referință. În vocea Lilianei Bizineche s-au împletit, în perfectă unitate stilistică cerută de către partiturile cîntate, sonorități aspre sau tînguiri dureroase, explozii de lumină sau joc de umbre, puritatea liniilor clasice sau frămîntările mocnite proprii paginilor romantice. Repertoriul ales a alăturat lucrări de Purcell, Brahms, Mahler, Richard Strauss, Diamandi Gheciu și Pascal Bentoiu, fiecare în parte capodoperă a genului, ridicînd însă probleme de maximă dificultate atît în tehnica vocală cît și în cea interpretativă. Este și motivul pentru care majoritatea acestor lucrări, cu precădere liedurile de Strauss și Mahler sînt puțin cîntate pe scenele noastre. Cu atît mai mare este meritul Lilianei Bizineche și al maestrului Gheorghe Halmoș. Unitatea cuplului a fost perfectă. Pianul a reușit să

transpună pe clape ceea ce Liliana Bizineche exprima prin timbrul deosebit al vocii sale. Fie că s-au cîntat *Lamento-ul* lui Dido din opera *Dido și Aeneas* de Purcell, liedurile lui Brahms sau Richard Strauss, ciclul *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, paginile de muzică românească semnate de Diamandi Gheciu *(Cîntec de leagăn, Eu te-am iubit, Zdreanță)* sau Pascal Bentoiu *(Poetul și marea, Obîrșii)* atmosfera pe care cei doi interpreți au creat-o a fost copleșitoare. Și, în urma acestui recital de o valoare cu totul ieșită din comun, credem a fi îndreptățiți a ne întreba de ce publicitatea Filarmonicii a fost practic nulă, lipsind afișele și fiind ignorate elementarele posibilități de informare a publicului larg ? ! Artiști de talia Lilianei Bizineche și a pianistului Gheorghe Halmoș merită cu mult mai multă atenție din partea organizatorilor vieții muzicale bucureștene. Așteptăm revenirea celor doi interpreți pe scene cu adevărat demne de prestigiul lor !

Cristina SÂRBU

Andrei Vieru

La 27 aprilie, la Muzeul de artă a avut loc un recital care ,cel puțin pentru semnatarul acestor rînduri, a avut semnificația adăugării unui nou venit, de primă însemnătate, în prima linie a tinerilor noștri pianiști de marcă. Faptul că nu-l mai ascultasem pe Andrei Vieru de mult — cred că de cînd cîntase *Concertul în do minor* de Mozart cu acompaniamentul orchestrei medicilor dirijată de Ermil Nichifor — a fost poate pozitiv, în sensul că mi-a dat posibilitatea să evaluez la adevăratele ei dimensiuni ascensiunea lui artistică. Progresele au, după părerea mea, în acest caz, o esență *calitativă,* pianistul mi s-a părut a fi nu pur și simplu mai bun decît în trecut, sau mai matur, mi s-a părut a fi *altul.* Între timp, auzisem de succesele lui Andrei Vieru la Cluj-Napoca, la Brașov și desigur și în alte orașe ale țării, în înfruntarea cu un adversar atît de redutabil cum este *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Prokofiev, ba chiar avusesem și ocazia să urmăresc, într-o înregistrare amatoare, una din aceste performanțe. Recitalul recent a fost însă adevărata probă concludentă și care a depășit, într-un anumit sens așteptările. Mărturisesc că în trecut, apreciind inteligența tînărului muzician, siguranța îmbrățișării formelor lucrărilor interpretate, capacitatea de pătrundere intelectuală a textului, găseam totdeauna în atacul lui pianistic ceva lemnos, lipsit de autentică rezonanță, un fel de incapacitate de comunicare a emoției, un oarecare cîntat „alb" care, dacă s-ar fi menținut la fel, m-ar fi împiedicat cel puțin pe mine să savurez într-un fel oarecare prezența lui pe podium. Știu că există printre specialiști și oameni care apreciază o astfel de poziție interpretativă — am auzit odată pe cineva, în legătură cu dirijorul Hans Rosbaud, spunînd admirativ „Il a une froideur !" („are o răceală !") — însă personal sînt mișcat doar de o reacție de emotivitate în fața textului muzical și s-ar putea ca un asemenea criteriu să fie fundamental în felul cum încerc să apreciez artiștii. Din acest punct de vedere, întîmplîndu-mi-se odată să ascult, la un festival de pianiști, la Tours, succesiv pe Arturo Benedetti Michelangeli și pe Sviatoslav Richter am ajuns să nu pot suporta prea bine alchimismele instrumentale ale primului — și acea *distanțare* de care se face atîta caz — în raport cu incandescența sufletească covîrșitoare a celui de al doilea. Bine înțeles că Michelangeli este un uriaș al claviaturii — și că, încă cu decenii în urmă, *Sonatele* de Scarlatti înregistrate de el pe discuri de 78 de turații reprezentau un trăsnet pianistic — dar finalmente problema *angajării* interioare în actul interpretativ mi se pare fundamentală. De altfel, constat din comentarea versiunilor interpretative recente ale maestrului italian, chiar în *Concertele* de Beethoven, că o mare parte a criticii de specialitate începe să judece de pe poziții înrudite cu cele pe care încerc să le afirm aici.

Revenind la Andrei Vieru, ce este mai remarcabil în recentul său recital este faptul că el a reușit să transmită emoția fără să renunțe la acea distincție și aparentă reținere care vor alcătui întotdeauna *cachet*-ul lui personal, că și-a păstrat dorința de a se menține pe deplin fidel față de text, dar că a găsit — și încă în chip remarcabil — resorturile mișcărilor sufletești decisive. Interesant este că am remarcat acest lucru încă din redarea *Sonatei opus 111, în do minor,* de Beethoven, versiune care, după cum am constatat din discuțiile purtate în pauză (acolo se culeg, *pe viu,* cele mai sincere impresii) nemulțumise în oarecare măsură pe unii dintre colegii mei. Desigur, mi s-a întîmplat și mie să înregistrez anumite *fading-uri* — scăderi de tensiune — pe parcursul desfășurării lucrării, însă personal am fost din plin compensat de crearea unor anumite momente de elevație, de poezie pe care am găsit-o chiar pe deplin originală, îndeosebi în desenarea *Ariettei* cu variațiuni. Andrei Vieru are, în momentul de față, un simț special al puterii expresive rezultate din dezvăluirea filtrată, uneori chiar pudică, a sentimentului. Muzica rămîne, la Andrei, *îmbrăcată,* însă vibrațiile ei străbat cu o intensitate ce se ridică deasupra oricăror discuții, fie ele savante sau despicătoare de fir în patru. Lucrul m-a bucurat cu deosebire, pentru că aș dori să scutesc pe unii dintre tinerii noștri pianiști, cu o informare și gîndire profundă care le face cinste, pe pericolul uscăciunii. După cum am mai arătat mai sus, muzica mare rămîne *emoție,* fie ea din orice perioadă a dezvoltării istorice — și în afara acestui adevăr s-ar putea să rătăcim în van și să pierdem impactul asupra publicului, în sensul cel mai înalt, cel mai richterian cu putință(și se știe că și marele Sviatoslav a avut perioadele și momentele lui de asceză, în care ne putea obosi mortal cu ariditatea scolastică a unor *Sonate* de Mozart — în muzica miraculosului maestru din Salzburg nu a nimerit la țintă decît arareori — momente depășite și echilibrate însă, în chip fericit, de cutremurele sufletești, de pildă, ale versiunilor sale beethoveniene ; cine ar putea uita chiar *111,* cîntat la Ateneu, într-un recital genial ?).

După *Sonata* de Beethoven, realizările interpretative ale lui Andrei Vieru au intrat, după părerea mea, în domeniul indiscutabilului. Cutez chiar să afirm că versiunea dată lucrării *Gaspard de la nuit* de Ravel a fost dintre cele mai frumoase pe care le-am urmărit în sala de concert. Pianistul a avut darul să lege mişcările între ele, cît de diferite ar fi ca natură, printr-un liant interior extrem de eficace, care *spunea*, dincolo de rafinamentele culorii sonore şi de atmosfera ambientală a capodoperei maestrului francez. În plus, spectaculozitatea scriiturii pianistice nu a apărut niciodată, cum se întîmplă adesea, mai ales în *Scarbo* ca element autonom şi a fost tot timpul subordonată unor necesităţi expresive superioare. Fără îndoială, nu m-am mirat că *Jocul tastelor* de Ştefan Niculescu a fost redat în spiritul cel mai autentic (ar fi fost instructivă o discuţie cu compozitorul după aceea) ; important mi s-a părut că, familiarizat pe deplin cu coordonata intelectuală şi geometrică a discursului muzical, Andrei Vieru a reuşit să vorbească limbajul respectiv cu o totală naturaleţe şi să dezvăluie ceea ce rămîne după ce savantul şi elaboratul meu coleg şi prieten îţi explică în modul cel mai pertinent structura lucrărilor sale. Pentru că, oricînd, la el se transmite o anumită spontaneitate, fantezie, chiar căldură (bineînţeles că ea variază în decursul etapelor parcurse de creaţia componistică a acestui maestru, accentuîndu-se în timpul din urmă). S-ar putea ca toate acestea să pară uşor deplasate cînd vorbim de *Jocul tastelor*, dar asemenea consideraţii au fost generate tocmai de autoritatea cu care Andrei Vieru este capabil să descifreze sensuri adînci într-o muzică de asemenea natură. Se vede cu ochiul liber interpretul care a frecventat în mod curent repertoriul şi gîndirea muzicală contemporană şi nu se mai uită la asemenea lucrări ca la nişte „ceasuri curioase" (expresia îmi este evocată de unele comentarii de mai demult, raveliano-stravinskiene).

În fine, *Sonata în si minor* de Liszt. Aici, Andrei Vieru ne-a convins definitiv de puterea de convingere a viziunii sale personale. Desigur, putem fi mişcaţi, covîrşiţi, de unele citiri pasionale, *torenţiale*, ale acestei lucrări definitorii a romantismului pianistic (îmi aduc aminte că Mihail Jora considera lucrarea ca pe o culme a muzicii veacului XIX), de tipul celei semnate de Martha Argerich, ca să nu mai amintim de versiunea discografică celebră a unui Vladimir Horowitz. Dar iată că şi o redare cumva mai liniştită, care caută cu calm tainele adîncurilor, care opune contrariile în perspectiva unei elevate armonii sufleteşti, care temperează clamările sforăitoare şi le contrapune imaginea unui tînăr poet, uşor sfios dar cu atît mai fermecător — ne poate convinge. Andrei Vieru şi-a semnat aici definitiv actul maturităţii sale pianistice depline !

Alfred HOFFMAN

Roman—Primul festival al genurilor camerale

Preocupat în permanenţă să cuprindă, în festivalurile şi galele pe care le organizează, cele mai diverse genuri şi forme muzicale, Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. a luat iniţiativa de a înfiinţa un nou festival cu profil cameral, dedicat însă nu atît soliştilor tineri de muzică de cameră (care pot fi urmăriţi anual la Rîmnicu Vîlcea) şi nici baletului de cameră (care are festivalul său anual la Focşani), ci ansamblului genurilor camerale, în primul rînd operei de cameră, dar şi altor genuri înrudite, mergînd pînă la orchestre şi coruri de cameră. Ca loc de desfăşurare a acestui nou festival a fost ales oraşul Roman din judeţul Neamţ, unde a avut loc prima sa ediţie la începutul lunii aprilie.

De ce Roman ? Pentru mai multe motive. În primul rînd pentru că — la fel ca în cazul celorlalte oraşe în care Colegiul criticilor muzicali a stabilit sediul permanent al unor festivaluri anuale — Romanul corespunde criteriului de a nu dispune de instituţii artistice profesioniste, care să organizeze stagiuni muzicale cu caracter de permanenţă. În al doilea rînd, pentru că la Roman există o sală modernă (Casa de cultură a Sindicatelor), care oferă condiţiile necesare prezentării unor spectacole şi concerte de toate genurile. În fine — dar nu în ultimul rînd — pentru că Romanul este legat de arta muzicală printr-o veche tradiţie : aici s-au născut personalităţi ale muzicii româneşti de talia compozitorilor Mihail Jora, Alexandru Zirra, Paul Ciuntu, a dirijorilor Sergiu Celibidache şi D.D. Botez, aici, la Liceul „Roman-Vodă", au fost cîndva elevi marii cîntăreţii Tomel Spătaru şi Edgar Istrati pianistul, muzicologul şi poetul Virgil Gheorghiu, iar printre profesorii aceluiaşi liceu centenar s-au aflat compozitorii Mihail Burada (fratele muzicologului şi folcloristului Teodor Burada) şi Ion Dan-ielescu.

În zilele noastre, interesul pentru muzică este întreţinut la Roman prin două cicluri de conferinţe experimentale, care atrag lunar un numeros public la Şcoala de muzică şi la Biblioteca municipală : „Pagini din istoria muzicii" (conferenţiar muzicologul George Pascu din Iaşi) şi „Muzica şi marile probleme ale existenţei" (conferenţiar profesorul romaşcan Gheorghe Ciobanu de la Liceul „Roman-Vodă", un excelent „causeur", îmbinînd documentaţia amănunţită cu vorba de duh). În afara profesorului Ciobanu mai există la Roman o seamă de entuziaşti propagatori ai muzicii, în frunte cu profesorul Doru Alexandru, animatorul a trei ansambluri de cameră — orchestra, corul şi octetul vocal —, care au deschis, de altfel, festivalul genurilor camerale. Interpreţii, în majoritate profesori de muzică, dar şi muzicieni amatori — arhitecţi, ingineri, tehnicieni — au reuşit în cei 15 ani de existenţă a corului şi a octetului (orchestra de cameră a fost constituită abia de doi ani) să-şi însuşească un repertoriu adecvat posibilităţilor lor. Astfel, programul coral — cuprinzînd *Serenada* de

Brahms și cîntecele *Țării dragi* de Marin Constantin, *Drum de iarnă* de Șebalin, *Crizanteme* de Vasile Spătărelu, piese de atmosferă predominant-romantică — a fost prezentat de cei 30 de coriști conduși de Doru Alexandru cu o exemplară dăruire și o remarcabilă bogăție de nuanțe dinamice. Octetul vocal, gen „Swingle singers" (alcătuit din 4 femei și 4 bărbați, acompaniați de o secție instrumentală formată din flaut, contrabas și tobă mică), a cîntat *Badineria* din *Suita a II-a* de Bach, o *Mazurcă* de Chopin, *Hora staccato* de Grigoraș Dinicu și un Joc de Radu Paladi, în aranjamente speciale, adaptate execuției vocale, pe care le-au parcurs cu o precizie ritmică și o virtuozitate colectivă demnă de toate elogiile. Deși încă „tînără" în raport cu celelalte două formații, orchestra de cameră (10 instrumentiști de coarde) a dovedit relevabile posibilități interpretative în *Mica simfonie concertantă* a francezului Charles Dancla. Un trio format din două flaute (Zenovia Marcu, Serafim Moise) și pian (Albert Ștefan), precum și o tînără pianistă, elevă a Liceului „Roman-Vodă", executînd *Vocile stepei* de Enescu (Dalila Andruşcă), au completat imaginea, întrutotul încurajatoare, a Romanului muzical. Am fost totodată impresionat de diversitatea talentelor muzicale demonstrate de interpreții acestui concert, în care dirijorul Doru Alexandru, concertmaestrul orchestrei de cameră Viorel Vanzariuc, flautista Zenovia Marcu și pianistul Albert Ștefan au reapărut cu toții în octetul vocal sau același Viorel Vanzariuc și în cor !

Un colocviu pe tema „Muzica de cameră în actualitate", organizat în continuarea concertului, a prilejuit intervenții substanțiale ale unora dintre interpreți și ale criticilor muzicali bucureșteni care au făcut deplasarea la Roman. S-au subliniat meritele membrilor diferitelor formații romașcane în cultivarea muzicii în școli, cluburi, etc., sugerîndu-se totodată o mai exigentă selecționare a pieselor din repertoriul orchestrei de cameră după criteriul valoric și exprimîndu-se dezideratul ca unii compozitori ieșeni — mai ales Vasile Spătărelu, Anton Zeman și Sabin Pautza — să sprijine activitatea octetului vocal prin realizarea unor aranjamente speciale, pe care de altfel le-au și promis.

În următoarea zi a festivalului, publicul din Roman a avut prilejul să participe la un spectacol de balet de cameră „coupé" oferit de Opera Română din Iași, — același spectacol pe care l-a prezentat și la ultima ediție a „Panoramicului de balet contemporan" de la Focșani. Au fost astfel reluate baletele *Poarta sărutului*, *Romeo și Julieta*, *Trandafirul însîngerat* (pe muzică de Tiberiu Olah, Ceaikovski și Joaquin Rodrigo), primul în coregrafia lui Ion Rusu, celelalte două a lui Mihai Belțic, în care s-au remarcat cu deosebire Ion Severin și Mihai Belțic prin expresivitatea și forța de convingere a mișcărilor.

În încheierea festivalului, Teatrul „Țăndărică" din București a adus la Roman marele său succes din actuala stagiune, spectacolul pentru adulți *Nocturn Stravinski*, regizat de Irina Niculescu. Revăzută la cîteva luni după premieră, prima parte a spectacolului, *Petruşka*, a cîștigat în atractivitate prin mînuirea cu o sporită finețe și fantezie a marionetelor de către Liviu Berehoi și Rodica Dobre. Cît despre *Vulpea* — de fapt opera de cameră deplin adecvată profilului festivalului —, cîntăreții Cristian Mihăilescu, Vladimir Deveselu, Constantin Gabor și Pompei Hărășteanu au fost și de această dată încîntători prin umorul spontan cu care au însuflețit personajele acestei fabule. Este de așteptat ca viitoarea ediție a festivalului de la Roman să se concentreze tocmai pe spectacole de acest gen, cunoscînd dezvoltarea tot mai accentuată pe care a luat-o opera de cameră în peisajul internațional al muzicii veacului nostru.

Rîmnicu Vîlcea— „Tinere talente"

Afișul festivalului „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea din acest an ne atrage atenția că ne aflăm în fața ediției a V-a. Este, într-adevăr, primul festival inițiat de Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. în 1978, cel al cărui succes a încurajat pe membrii Colegiului să organizeze și celelalte tipuri de festivaluri și gale ale tinerilor concertiști, tinerilor dirijori, tinerilor balerini.

De această dată, la unul din cele patru programe de concerte ale festivalului a avut loc o originală trecere în revistă a celor mai tinere talente muzicale vîlcene, în ordinea ascendentă a vîrstelor : mici pianiste din clasele I, II, III, IV, V, o violonistă din clasa a VI-a, o flautistă din clasa a VII-a și un pianist din clasa a VIII-a, cu toți elevi ai Școlii de muzică din Rîmnicu Vîlcea, interpretînd piese scurte din repertoriul clasic (Bach, Beethoven) sau din creația românească (Enescu, Constantin Dimitrescu, Constantin C. Nottara, Maria Cernovodeanu, Myriam Marbe, Nicolae Chilf, Alma Cornea), pe măsura gradului lor de pregătire. A fost o dovadă grăitoare a atenției care se acordă muzicii în pitorescul oraș de pe malul Oltului.

Festivalul propriu-zis a fost, de această dată, organizat strict tematic, o seară fiind dedicată clasicismului, alta romantismului, iar a treia înaintașilor și contemporanilor ; un semi-concert, după apariția micilor elevi vîlceni, a fost rezervat unor interpreți virtuozi. Au participat în total 35 de tineri, elevi ai Liceelor de artă din București, Craiova, Timișoara și studenți ai Conservatoarelor din București, Cluj-Napoca și Iași. Neavînd la dispoziție spațiul necesar pentru a comenta aportul fiecăruia dintre participanți, mă voi limita doar la aceia care mi s-au părut a poseda însușiri artistice deosebite.

Organizat doar la puține zile după încheierea concursului pe țară al tinerilor interpreți din Liceele de artă, festivalul a vădit exigența cu care a fost realizată selecția participanților, căci ea a cuprins 11 elevi laureați ai concursului, dintre care 5 cu premiul I. Din cei 11 elevi, 9 provin de la Liceul

de artă „George Enescu" din București, printre ei aflîndu-se 4 pianiști de o înzestrare ieșită din comun : Dan Dediu, cu o remarcabilă varietate de mijloace expresive și o deplină siguranță a cîntului, valoros și în calitate de compozitor prin piesele sale *Colind* și *Legendă*, de o interesantă factură armonică, dar demonstrînd virtuțile sale pianistice mai ales în *Preludiu* de Tudor Dumitrescu, în care s-a dovedit a fi înainte de toate un autentic muzician ; Cristian Niculescu, laureat al concursului internațional „Maria Canals" din Barcelona, impresionant prin aplombul cu care a realizat prima audiție absolută a piesei *Ostinato* de Nicolae Brînduș — o lucrare originală, de o extremă dificultate pianistică —, cu o totală independență a mîinilor, o precizie infailibilă în marile salturi intervalice spre registrele extreme ale pianului și o exactitate riguroasă în redarea ritmurilor într-adevăr „ostinate" ; Doina Grigore, laureată a concursului internațional „Viotti-Valsesia", excelentă în *Bourrée* din *Suita a II-a op. 10* de Enescu, interpretată cu atacuri incisive, tușeu percutant, simț al frazării ; Luiza Borac, abordînd cu finețe *Marea poloneză briliantă în Mi bemol major* de Chopin, pentru a se dezlănțui apoi în sonorități viguroase, pline de vitalitate dar totul cu o eleganță specific chopiniană. S-au mai afirmat, tot dintre elevii liceului bucureștean, Liliana Manu în *Sonata nr. 3 pentru vioară solo* de Ysaye (dedicată lui Enescu), cîntată cu nerv violonistic și un suflu de largă respirație, și cuplul violoniștelor Luminița Petre și Luminița Burcă, perfect sincronizate în adevăratele focuri de artificii ale paginii de suculent folclor spaniol *Navarra* de Sarasate. Un virtuoz stăpîn pe o tehnică epatantă este flautistul Florin Tudor capabil să parcurgă temutele variațiuni pe tema *Carnavalului la Veneția* de Briccialdi în așa fel, încît pare că se aud simultan două flaute, unul care intonează tema altul variațiunea ornamentală. Însușiri remarcabile de tehnică instrumentală, temperament și calitate sonoră au mai vădit violoncelistul Virgiliu Oprina, în *Sarabanda și Giga* din *Suita nr. 3 pentru violoncel solo* de Bach, și violistul Teodor Coman în *Sonata „Arpeggione"* de Schubert. Să mai adăugăm și pe pianista Simona Scăunaș pentru interpretarea lejeră, delicată, plină de un umor juvenil, a piesei *Papillons* de Schumann.

Tot dintre elevii premiați la concurs, dar provenind de la alte școli, face parte și Lucica Minea din clasa a XII-a a Liceului de artă „Ion Vidu" din Timișoara, stăpînind cu o rar întîlnită autoritate diferitele instrumente de percuție, în primul rînd xilofonul, la care a realizat o versiune fluentă și în tempoul necesar a uverturii *Nunta lui Figaro* de Mozart. Iar pianista Amina-Amelia Truică, de la o școală generală din Craiova, a rezolvat cu siguranță dificultățile tehnice considerabile ale Parafrazei de Liszt pe teme din *Rigoletto*.

Dintre studenți, două pianiste de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București au atras în mod special atenția : Gönül Abdula-Roșianu, realizînd în *Humoreasca* de Schumann un impresionant soliloc-viu, fără demonstrații inutile de bravură digitală, dar evocînd cu o deosebită putere de concentrare un Schumann deopotrivă elegiac și turbulent, exaltat și visător, pasionat și contradictoriu, — un veritabil microcosmos, în care au apărut proiectate frînturi din universul pianistic al compozitorului, și Cristina Stănescu, prezentînd *Imaginea bucuriei* de Messiaen într-o execuție vibrantă, frenetică și tandră, vădind o pianistică solidă, adecvată mijloacelor de expresie ale muzicii veaculuii XX.

De la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca s-au evidențiat cu deosebire oboistul Iulian Rațiu, cu o sonoritate clară, penetrantă, și o frazare logică în *Adagio și Temă cu variațiuni* de Hummel, baritonul Petru Dorman Hercz, cu un material vocal de calitate, omogen pe toată întinderea, cu un registru acut sigur și o dicțiune clară, în două lieduri de Beethoven și Caldara, pianistul Ladislau Kálmán, excelent acompaniator al colegilor săi de la vioară, oboi, canto, și cunoștința noastră de la Gala tinerilor concertiști din Arad, violonistul Rudolf Fatyol, de această dată în *Sonata nr. 8 în Sol major* de Beethoven, parcursă avîntat, dar sub permanent auto-control, și dînd finalului caracterul unui „moto perpetuo" de mare vivacitate. În fine, de la Conservatorul „George Enescu" din Iași, cvartetul feminin de coarde „Pro Musica" (Cristina Mondiru, Violeta Delia Gîngu, Laura Nechita, Magdalena Cristea), laureat al concursului de cvartete de coarde din cadrul festivalului de muzică de cameră de la Brașov din 1982, un grup de artiste formate, cu un profesionalism impecabil, vădind școala marelui cvartet ieșean „Voces", în *Cvartetul de coarde nr. 6 în si minor* de Wihelm Berger, căruia i-au valorificat cu măiestrie expresia dramatică, pe alocuri tragică.

Au fost patru concerte de indiscutabil interes artistic, care au confirmat din nou — ca fiecare din festivalurile și galele organizate de Colegiul criticilor muzicali — înaltul nivel al învățămîntului muzical românesc și existența unui tezaur inepuizabil de tinere talente.

Edgar ELIAN

Muzica pe meridianele globului

„La BERLINER PHILHARMONIKER criza continuă", este titlul unui articol din cotidianul DIE WELT. Semnatarul articolului sesizează faptul că rădăcinile crizei sînt adînci, că în orchestră s-a instaurat de mai multă vreme o stare de indisciplină care afectează renumele acesteia. De pildă Riccardo Mutti și-a întrerupt înregistrările pe disc cu acest colectiv pentru că la repetiții s-au perindat prin fața lui tot felul de înlocuitori ai instrumentiștilor care și-a făcut apariția numai la ora cînd trebuia să înceapă înregistrarea.

● Va fi oare înfrînt conservatorismul vienez în privinţa componenţei exclusiv masculine a orchestrelor simfonice ? Aşa se pare, după cum comentează cotidianul englez INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE recenta constituire a ORCHESTREI DE CAMERĂ A AUSTRIEI, compusă din 30 de instrumentiste (!) din 10 ţări. Concertele de pînă acum s-au bucurat de un succes uriaş. Concertmaistra orchestrei este Julia Ruby. Ce-ar fi ca ARIA să iniţieze un schimb cu orchestra SINFONIETTA ?

● Acelaşi cotidian consacră un amplu articol unei iniţiative muzicale din anul 1981 la LONDRA cu rezultate spectaculoase : 44 de tineri din 6 ţări, susţinuţi de un entuziast om de afaceri, Peter Readman, au întemeiat o orchestră căreia i s-a dat denumirea de Orchestra de cameră a Europei. Director şi mentor artistic al formaţiei este acelaşi Claudio Abbado care susţine de mai mulţi ani o serie de colective muzicale internaţionale de tineret (amintim doar prezenţa sa la Salzburg în fruntea unei orchestre de 130 de tineri din mai multe ţări europene). Recent, cu subvenţii din partea unor firme engleze, această orchestră a Europei a concertat cu mare succes în Australia, Singapore (solist : pianistul Bernard d'Ascoli), la Londra (solistă : violonista Kyan Wha Chung), urmînd să imprime un disc la Zürich, să efectueze un turneu în Spania (cu Julian Bream) iar în septembrie — să concerteze în cadrul festivalului de la Edinburg, avîndu-l la pupitru pe Maurizio Pollini !

● Se întîmplă mai rar ca, a doua zi după premieră, interpreta rolului principal să se dezică de felul în care jucase cu o seară înainte. Şi totuşi, la LYON, premiera operei *Soldaţii* de Zimmerman a stîrnit o astfel de reacţie la soprana Nancy Stade datorită regiei lui Ken Russel. Într-o conferinţă de presă, artista a declarat că „în pofida ovaţiilor cu care a fost răsplătită, îi este ruşine că a participat la realizarea unui spectacol pe care-l socoteşte degradant datorită nenumăratelor scene triviale, pline de brutalitate, sexualizate în mod obsesiv. Dar, fiind vorba de un contract, nu are ce face decît să se supună". (INTENATIONAL HERALD TRIBUNE).

● În luna martie, melomanii din MÜNCHEN l-au putut urmări pe Friedrich Gulda în triplă ipostază, notează SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. „Gulda este personalitatea impulsivă şi inteligentă care asigură apariţii non-convenţionale de ţinută. Şi nimeni n-a protestat împotriva protestatarului veşnic în agresiune faţă de convenţia muzicală sanctificată." Alături de ansamblul de muzică de cameră al Filarmonicii din Berlin, în prima parte a cîntat *Concertul pentru pian şi orchestră în mi bemol major* şi *Simfonia în si bemol major* de Mozart iar după pauză a răsunat un *Concert pentru Ursula*, pentru voce, percuţie, corzi şi orgă, în care Ursula Anders — parteneră a lui Gulda — cîntăreaţă şi în acelaşi timp percuţionistă, „neagă orice graniţă între muzica barocă, Schubert, jazz, Jodeln, între artă şi kitsch, între preluare şi creaţie", scrie Wolfgang Schreiber.

● La MONTE CARLO a luat fiinţă o nouă firmă a cărei existenţă suscită atenţia lumii muzicale : „Telemondial" avîndu-l ca director artistic pe Karajan. Cotitianul DIE WELT prevede acestei întreprinderi care se ocupă de producerea de filme după capodopere ale muzicii clasice pentru medii audio-vizuale şi care-l are pe dr. Uli Maerkle de la „Polydor" drept responsabil cu problemele financiare, „un viitor de mare anvergură".

● Ultima creaţie semnată de Bernard Parmegiani poartă titlul *Lumina neagră ;* este un fragment dintr-o lucrare de ample proporţii *Creaţiunea lumii* care urmează să fie încheiată pînă la sfîrşitul anului 1984. Jacques Doucelin, cronicarul de la LE FIGARO o socoteşte „pur şi simplu superbă. Polifonia este aici condusă cu mînă de maestru". În cadrul grupului de cercetări muzicale de pe lîngă IRCAM la Paris unde s-a prezentat lucrarea, se aşteaptă cu nerăbdare următoarele „capitole ale genezei în viziunea lui Parmegiani".

● În acelaşi cotidian, un amplu interviu cu Lawrence Foster, dirijor binecunoscut la noi. Foster conduce Orchestra Filarmonicii din Monte Carlo din 1979, dar şi-a făcut debutul parizian recent, cu opera *Dragostea celor trei portocale* de Prokofiev. Iată cîteva rînduri cu valoare de profesiune de credinţă : „m-am zbătut să salvez echilibrul sonor. Orchestra poate cînta în forte doar atunci cînd cîntăreţii au de strigat cîte un oh, sau ah, căci textul francez trebuie înţeles... Dacă dirijorul nu este atent, solistul este devorat de cîte un tutti. În plus, sonoritatea alămurilor este acum mult mai amplă decît la începutul secolului, ca atare cînd cineva pretinde că trebuie să respectăm intenţiile compozitorului, eu îl privesc cu suspiciune". Prioritate pentru text şi cîntăreţi, iată deviza pentru spectacolul de operă al discipolului lui Karl Böhm, a celui căruia Böhm i-a lăsat moştenire întreaga sa bibliotecă muzicală !

Corina JIVA

Evenimente muzicale vieneze

Chiar spre sfîrşitul de stagiune, în lunile martie şi aprilie 1983, Viena oferă iubitorilor muzicii momente de desfătare autentică. Muzica, asemenea unei arome misterioase a unor flori răsărite în numeroasele parcuri ale oraşului, stăruie aici în formele cele mai variate, de la recitalurile camerale, concertele simfonice şi spectacolele de operă, la operetă, jazz, rock şi şansonetă. De aceea pe panourile de pe ringuri fac casă bună împreună afişele anunţînd concertele trompetistului Miles Davis şi apropiatul centenar Richard Wagner, pe Riccardo Mutti la Opera de Stat şi musicalul *Anatevka* la Opera populară.

Riccardo Mutti a fost aplaudat la Opera de Stat de publicul care a asistat la reluarea în distribuţie şi regie nouă a capodoperei verdiene *Rigoletto*. Aplauzele n-au fost însă unanime, odată ce s-a apelat chiar în toiul spectacolului la intervenţia poliţiei spre a fi evacuaţi din sală cei ce îşi exprimau dezacordul cu calitatea spectacolului prin fluierături şi vociferări.

Publicul vienez şi-a arătat cu acest prilej şi cealaltă faţă : cea critică, gata să dezaprobe orice superficialitate, orice tentativă de a-i răpi muzicii căldura simţirii, de a substitui invenţiei creatoare în interpretare precizia şi obiectivitatea mecanică.

De această obiectivitate a suferit întreaga concepţie a lui Riccardo Mutti, care cu autoritatea baghetei sale a răpit partiturii expresia lirică izvorîtă din inexorabila pornire de a cînta a lui Verdi. Din frumuseţea muzicii, care oferă omului prilejuri nenumărate de a se îmbogăţi sufleteşte, n-a rămas decît precizia geometrică a măsurii şi claritatea unei orchestre excelente, dar cu elanurile amuţite de o baghetă aridă.

Dacă Edita Gruberova a fost o emoţionantă Gildă, bufonul lui Renato Brusoni s-a menţinut într-o tonalitate prea lirică, fără a reflecta nimic din frămîntarea tragicului erou verdian. Nici ducele lui Franco Boniselli n-a cucerit ascultătorii, încît — împreună cu decorul şi regia lui Pantelis Dessyllas, de un realism schematizat pînă la pauperizare — spectacolul a îndreptăţit nemulţumirea unei bune părţi a publicului vienez.

Din cine e alcătuit acest public ? Din aproximativ 1500—2000 de melomani, care — cum arăta recent un critic vienez — trec de la Operă la Musikverein şi de la concertul simfonic la spectacolul liric. O primenire a componenţei auditoriului se remarcă doar în perioadele de vîrf ale turismului (mai-septembrie), tocmai în lunile cînd instituţiile de concert şi spectacol îşi răresc sau încetează activitatea. Apar astfel tot mai frecvent în presa austriacă voci care stăruie asupra necesităţii de a se afla căile de atragere a tineretului în circuitul bogatei vieţi muzicale a unui oraş prin excelenţă al „muzicii" !

Firește, prezenţa unor personalităţi de seamă mobilizează o atenţie sporită, aşa cum s-a întîmplat în cazul concertului dirijat de Krzysztof Penderecki cu lucrări proprii, între care o frumoasă *Lacrimosa* dintr-un recviem în pregătire. În dimineaţa repetiţiei generale, compozitorul polonez mi-a acordat cîteva minute într-o pauză, vorbindu-mi despre noua sa operă comică, *Regele Ubu*, pe cale de finisare.

— Din contestatar al tradiţiei, din tînărul compozitor iconoclast de acum două-trei decenii, care îşi propunea să reia muzica de la Zero, am devenit un admirator fără rezervă al marelui secol XIX. Bruckner, despre care credeam cîndva că e un compozitor slab, constituie azi pentru mine o sursă neîncetată de încîntare şi de învăţăminte. Descopăr tot mai des amănunte noi în vechile lucrări.

La întrebarea cum vede viitorul artei muzicale, Penderecki a răspuns :

— S-ar putea ca peste o jumătate de secol să nu mai existe decît muzică electronică. Arta, în toate domeniile, evoluează fără întrerupere într-un ritm atît de neaşteptat, încît nu este exclus ca, după anul 2000, piesele pe care le scriem azi să nu mai trezească nici un interes în ascultători. Cine ne garantează, bunăoară, că cele două puncte cardinale ale muzicii — *sentimentul şi ideea* — *nu vor ceda* locul sunetului în sine ? Avem de pe acum intuiţia impulsului pe care electronica l-a dat cultivării sunetului în sine. Noroc, totuşi, că una din laturile esenţiale ale artei muzicale rămîne omul cu universul său moral.

La conertul americanului Bo Diddley, unul din cei mai vechi cultivatori ai rockului, n-au exîstat întrebări legate de viitorul artei sunetelor. Ritmul şi melodia au copleşit auditorul sălii de concert de la Haufgasse. O sală cu capacitate redusă, dovadă că nici măcar un nume celebru ca al acestui reprezentat al stilului Rhytm and Blues nu mai e în stare să atragă mulţimile de acum cinci sau zece ani. Cu o mică formaţie, cîntînd ca un bariton gutural şi acompaniindu-se dintr-o chitară pătrată de construcţie proprie, Bo Diddley şi-a emoţionat ascutătorii prin cîntecele compuse de el, îndeosebi *Who do you love.*

O participare ceva mai numeroasă am constatat la concertul din sala Musikverein al Orchestrei de cameră „Orpheus" din New York, formaţie de o admirabilă cultură a sunetului, cu infinite capacităţi de nuanţare. În afară de o uvertură de Rossini (din opera *Scara de mătase*), programul a inclus *Dumbarton Oaks* de Stravinski, *Serenada a II-a în La* de Brahms şi *Concertul pentru pian în Mi bemol, KV 449*, de Mozart, solist Karl Engel. Un eveniment de zile mari într-o seară de marţi la Viena, unde fiecare seară oferă prilejuri numeroase de comuniune cu muzica sub toate aspectele ei.

George **SBÂRCEA**

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

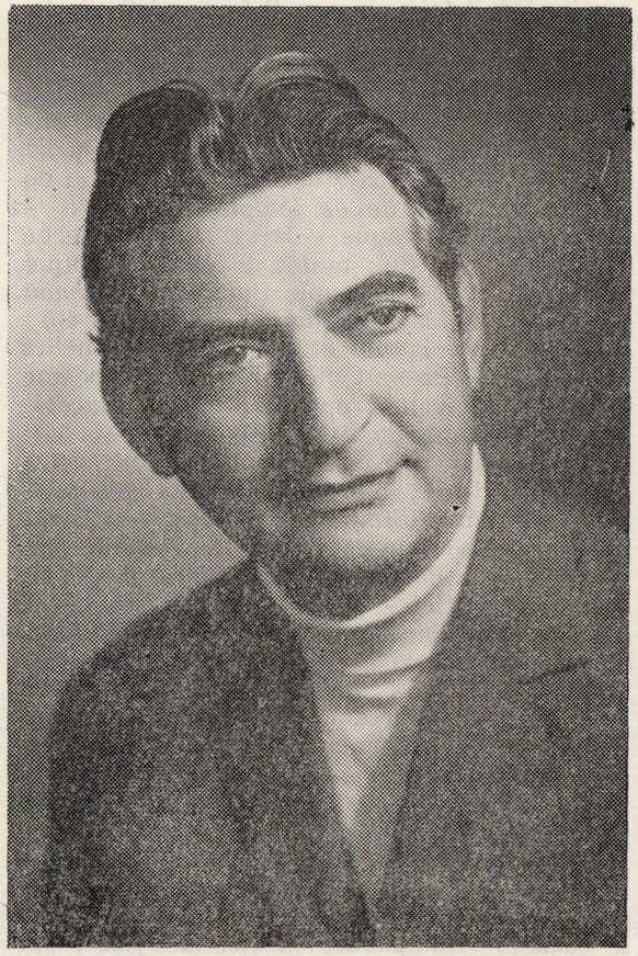
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

DUMITRU BUGHICI

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

C'est le musicien-créateur, extrêmement fécond, dont l'activité porte autant sur la composition musicale que sur la recherche musicologique. Difficile entreprise que de brosser en quelques pages le portrait spirituel d'un auteur arrivé à l'âge où l'expérience d'un demi-siècle marque d'une empreinte également puissante et le cœur et l'esprit. La liste des œuvres de Dumitru Bughici est impressionnante, à la seule lecture. Infatigable travailleur, aidé dans une égale mesure tant par une riche imagination que par une profonde connaissance théorique des problèmes de l'art sonore, le compositeur Dumitru Bughici réussit à offrir au public au moins un ouvrage de grande proportions par an. Et les tomes de musicologie s'empilent en définissant la seconde facette du créateur.



Issu d'une famille de musiciens, Dumitru Bughici continue une tradition imposée déjà par l'arrière-grand-père qui jouait de la contrebasse, par le grand-père qui avait été un maître du violoncelle, par le père qui avait beaucoup affectionné le violon et devenait à son tour le zélé dévoûe de toute une vie de l'art des sons. Mais, se confesse Dumitru Bughici, „j'ai trahi l'instrument pour la composition. Trahison relative pourtant — continue-t-il, puisque, voilà, mon fils prolonge aujourd'hui la tradition de pratiquer les cordes en notre famille en étudiant le violon".

Dès son adolescence, Dumitru Bughici jouit d'une éducation musicale soignée. A 11 ans il commence à apprendre le violon. A 14 ans, il peut déjà interpréter le *Concerto en mi mineur* pour violon et orchestre de Mendelssohn-Bartholdy. A 16 ans, il commence aussi à étudier le piano et à ce même âge il est admis au Conservatoire de Musique de Jassy à la section... trompette (pour la bonne raison que les instrumentistes à vents étaient dispensés des taxes d'études). Et, d'ores et déjà, le jazz devient l'une des grandes passions du jeune musicien.

En 1945, poussé par le désir de parfaire ses études musicales, Dumitru Bughici prend la route de Bucarest. Il s'engage pour un temps comme accordéoniste dans l'orchestre des fameux théâtres de variétés „Gioconda" et „Savoy". Puis, le sort lui offrit la grande chance de sa vie : l'Etat lui accorde une bourse d'études de musicologie au Conservatoire „Rimski-Korsakov" à Leningrad. C'était un tournant qui allait fortement marquer sa personnalité et son évolution artistique. A Leningrad, le futur compositeur découvrit

les beautés de la musique en tant que discipline — et tout particulièrement celles des formes musicales — une découverte dont devait naître la seconde passion de toute sa vie, l'étude de ces formes. Le compositeur et le professeur d'aujourd'hui prononce avec reconnaissance le nom de celle qui lui a ouvert la voie vers cet univers, le professeur Ada Grigorevitch Şnitke. „Je lui dois énormément" — avoue, plein d'émotion, Dumitru Bughici.

Un hasard bénéfique voulut qu'un autre grand nom du Conservatoire soviétique, le professeur d'harmonie et composition Iuri Nikolaievitch Tioulin, le surprenne un jour improvisant au piano. Vivement impressionné par ce qu'il entendait, le maître proposa au jeune homme de fréquenter aussi ses cours. A la fin de sa première année d'étude auprès de celui-ci, les connaissances du récent apprentis de l'art de la composition étaient telles qu'elles lui permirent de passer directement en 3e année. „C'est alors que j'écrivis ma *Suite pour violon et piano* qui reçut le IIe Prix au Festival de la Jeunesse et des Etudiants de Roumanie (1953) et qui a été imprimée à Leningrad aux éditions Muzghiz", se rappelle Dumitru Bughici.

En dépit de sa passion des formes musicales, domaine dans lequel il était déjà un spécialiste, Bughici renonça officiellement à ses études de musicologie pour se consacrer entièrement à la composition afin de s'y perfectionner. Mais — détail essentiel pour juger de la qualité du musicien — voici qu'en sa 4e année d'études, alors qu'il ne fréquentait plus que la classe de composition, il rencontre de nouveau la chance en la personne d'un professeur de piano „qui s'était proposé de faire de moi un *PIANISTE !*" Les connaissances pratiques de virtuose du clavier qu'il acquit ainsi vont certainement beaucoup aider le futur compositeur dans la conception de ses œuvres.

En 1955, achevant brillamment ses cours au Conservatoire de Leningrad, il revient dans son pays où il est nommé assistant du professeur Tudor Ciortea à la chaire des formes musicales du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest. Deux années seulement s'écoulent et, déjà, le professeur laisse à la seule charge de l'assistant ses classes d'instrumentistes... Depuis lors et jusqu'à ce jour, 27 générations d'étudiants, futurs instrumentistes auront parcouru le domaine des formes sous la direction de maître Bughici ! Cependant, il n'y a pas que la science des formes musicales que le professeur Bughici a enseignée à ses élèves mais aussi sa capacité de travail et son style. „J'ai le culte du travail, affirme-t-il, et je l'ai développé chez mes enfants. J'ai une immense capacité de travailler. Je ne sais pas ce que c'est que l'ennui. Et je peux d'ailleurs le prouver par toute ma création. Je me suis proposé, pour chaque année, un nouvel ouvrage me représentant en propre. J'ai réussi à maintenir ce rythme et... je m'en porte fort bien en dépit des dix ou douze heures de travail, journellement". Ecoutons-le poursuivre — cela va nous édifier sur sa méthode de travail, chose qui nous intéresse ici tout particulièrement : „Je n'ai pas de système. En fait, il arrive que l'absence de système finit par devenir... mon système ! Je pense toutefois que j'ai de l'unité dans ce que j'écris car tous ceux qui me connaissent peuvent me reconnaître dans chaque nouvelle page de manuscrit. Je suis toujours MOI et personne d'autre. J'ose croire que je n'appartiens à aucune catégorie bien définie, qu'on ne saurait m'appliquer des lois ou des moules établis d'avance qui caractériseraient tel ou tel type (groupe) de créateurs. Je suis et mélodiste, et harmoniste, et dodécaphoniste et aléatoire selon les exigences expressives de la musique qui jaillit en moi. Je n'entends pas soutenir un seul instant que je fasse partie de la catégorie des créateurs spontanés. Non. J'élabore longuement mes ouvrages. Je ne m'approche du crayon et du papier qu'à l'instant où l'ouvrage est PRÊT dans mon esprit. Ce n'est qu'alors qu'avec de petites retouches je procède à une transcription".

Ajoutons à cette confession quelques détails supplémentaires. Pour Dumitru Bughici, la musique doit être *vivante,* il faut qu'elle parle, qu'elle exprime quelque chose. Aussi, nombre de ses œuvres portent un sous-titre qui désigne le thème de l'inspiration auquel répond la musique : c'est, tantôt, l'évocation de l'enfance (*Quatour à cordes no. 3, op. 3 „Plaiurile copilăriei"* — „Au pays de mon enfance") et de la ville natale (*File de letopiseţ — Iaşul* — „Feuillets de chronique — Jassy", symphonie, en 6 tableaux, op. 40) ; tantôt, le passé héroique de la patrie et du peuple (le Poème *Filimon Sârbu,* op. 15, la *Symphonie „1907"*, op. 45) ; tantôt encore, la vie et les beautés actuelles de la patrie (*Poemul vieţii noi* — „Le poème de la vie nouvelle", op. 2 ; *Simfonia Bucegilor* — La Symphonie des Monts Bucegi, op. 52); d'autres sous-titres consacrent les partitions à des états d'âme, à des sentiments généralement humains (*Simfonia tinereţii* — „Symphonie de la Jeunesse", op. 13, *Poemul primăverii* — „Poème du printemps", op. 17, *Poemul bucuriei* — „Poème de la joie", op. 22, *Poemul iubirii* — Poème de l'amour, op. 39) ; ou bien aussi à des évènements qui concernent l'Univers (*IIe Sinfonietta,* op. 24 dédie aux conquérants du Cosmos) ; à des états affectifs extrêmement intenses qui finissent par engendrer au niveau du microcosme un univers à part (*Dialogues dramatiques pour orchestre à cordes et flûte,* op. 31 inspirés des vers de Mariana Dumitrescu). Un chapitre important, bien agencé et encore ouvert reste celui des œuvres influencées par le jazz (*3e Symphonie „Echos de jazz"*, op.

30, *Concerto de jazz pour orchestre* „MÉLODIE-RYTHME-COULEUR", op. 37, *Fantaisie symphonique en rythme de jazz*, op. 41, *Concerto de jazz pour trompette et orchestre*, op. 41, *Concertino pour piano*, op. 44).

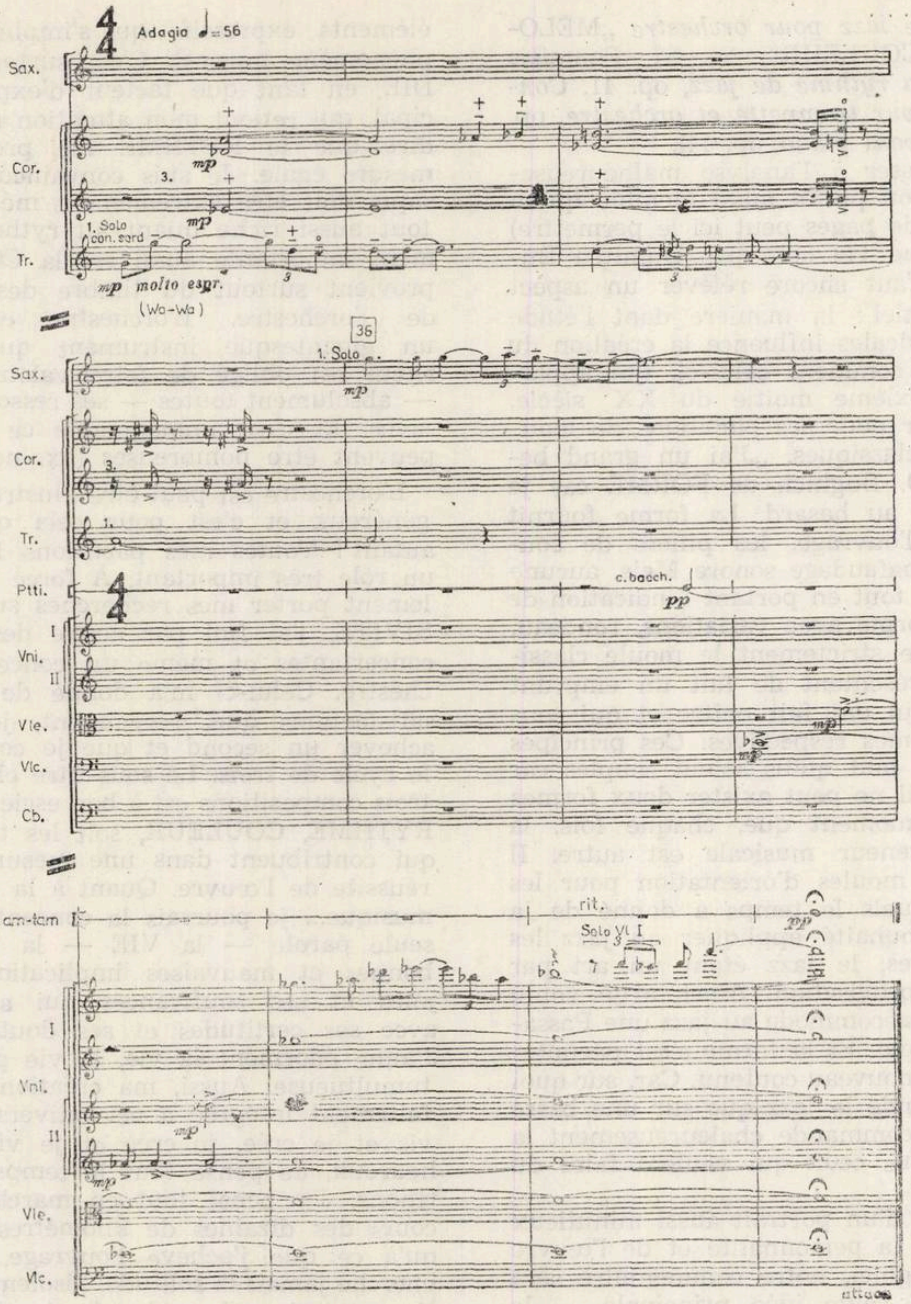
Avant de passer à l'analyse malheureusement succinte (ou plutôt aussi étendue qu'un nombre réduit de pages peut ici le permettre) de l'œuvre d'une vie créé par Dumitru Bughici, il nous faut encore réléver un aspect théorique essentiel : la manière dont l'étude des formes musicales influence la création du compositeur et comment celui-ci, qui appartient à la deuxième moitié du XX siècle, entend se servir pour ses partitions de moules parfois préclassiques. „J'ai un grand besoin, affirme D. Bughici, de FORME car je ne peux écrire au hasard. La forme fournit l'équilibre de l'ouvrage, les piliers de soutènement de l'échafaudage sonore. Mais, aucune de mes formes, tout en portant l'indication de sonate, suite, forme avec variations, rondeau, etc., ne respecte strictement le moule classique ; elles représentent de fait un emprunt des principes qui ont fait naître et qui soutiennent les formes respectives. Ces principes sont souples, il faut qu'ils soient souples car il n'existe pas, il ne peut exister deux formes identiques du moment que, chaque fois, la substance, la teneur musicale est autre. Il n'y a que des moules d'orientation pour les créateurs, auxquels le temps a donné de la stabilité. J'ai souhaité appliquer au jazz les formes classiques, le jazz étant un art par excellence d'improvisation. Ainsi, ai-je voulu voir comment s'accommode au jazz une Passacaille par exemple. Et la forme s'est parfaitement prêtée au nouveau contenu. Car, sur quoi d'autre est-il fondé le jazz que sur une basse ostinato ? Je recommande chaleureusement la Passacaille à tous ceux qui veulent faire du bon jazz !".

Dans le désir d'un portrait aussi minutieux que possible de la personnalité et de l'œuvre de Dumitru Bughici, notre commentaire sera centré sur une seule idée principale — le compositeur —, ne réservant que peu de mots au musicologue et au pédagogue car, tout étant fécondes, ces deux dernières coordonneées se profilent quand même au second plan, D. Bughici restant au premier chef un créateur.

On constate dès lors que, sauf l'opéra, le compositeur a abordé tous les genres musicaux : ballets, ouvrages symphoniques des plus diverses proportions, musique de film, musique de chambre, vocale et chorale... La sphère de ses préoccupations s'avère extrêment vaste, en commençant par de petites pièces instrumentales didactiques (ses Pièces mélodiques pour violon destinées aux débutants — op. 9) et finissant par les grands concerti ou les symphonies. Les principes qui résident à la base de ses partitions ressortent plus clairs des propres aveux du compositeur : „J'accorde une attention particulière à tous les éléments expressifs qui s'impliquent dans le phénomène musical. C'est surtout la MÉLODIE, en tant que facteur d'expression principal, qui retient mon attention mais, je peux dire que le RYTHME me préoccupe dans mesure égale. Je suis convaincu que la musique doit être extrêmement mélodieuse mais tout aussi riche quant au rythme. Extrêmement importante aussi est la COULEUR qui provient surtout du timbre des instruments de l'orchestre. L'orchestre est lui-même un gigantesque instrument que le compositeur est obligé de faire valoir dans toutes — absolument toutes — ses ressources expressives. Et c'est inimaginable ce que celles-ci peuvent être nombreuses (ex. no. 1).

L'orchestre est peut-être l'instrument le plus généreux et c'est pour cela que je l'aime autant ! Toutes mes partitions lui attribuent un rôle très important. À force de continuellement porter mes recherches sur l'EXPRESSIVITÉ, j'ai fini par écrire des symphonies concertantes et même un concerto pour orchestre. Celui-ci m'a donné de si grandes satisfactions que, récemment, je viens d'en achever un second et que je compte réaliser le cycle de trois. Le sous-titre choisi pour ces trois compositions est à bon escient MÉLODIE. RYTHME, COULEUR, soit les trois éléments qui contribuent dans une mesure égale à la réussite de l'œuvre. Quant à la teneur de ma musique... je pourrais la concentrer dans une seule parole — la VIE — la vie, avec ses bonnes et mauvaises implications, avec ses joies et ses souffrances qui s'entresuivent, avec ses certitudes et ses doutes inhérents. J'aime énormént la vie, la vie pleine, agitée, tumultueuse. Aussi, ma création est-elle parfaitement intégrée à cet univers spirituel. Je vis et je crée, je crée et je vis, et je suis heureux. Je pense tout le temps à mes partitions. J'y pense tout en marchant. Je parcours des dizaines de kilomètres à pied jusqu'à ce que j'achève l'ouvrage. Mais je ne cherche jamais la solitude, l'isolement, le calme. Au contraire. Je recherche les lieux les plus bruyants, les voies les plus agglomérées de la ville, les espaces les plus peuplés. Sans cesse, ma musique se forme entre les hommes et pour les hommes. Elle n'est pas le produit d'une tour d'ivoire, c'est au contraire de la vie en tant que produit de la vie ! Lorsqu'enfin je m'assieds — quand même seul — à ma table de travail, *je sais* déjà ce qu'il me faut coucher sur le papier. Quand l'œuvre est prête en moi, je peux très bien alors être solitaire et la tracer sur le papier réglé".

Cela étant et vu les proportions de la création de Dumitru Bughici, nous avons opté — avec l'assentiment du compositeur — de commenter quelques ouvrages seulement, de genres divers mais qui, choisis, chacun, d'aprés des critères de valeur, marquent d'une manière ou d'une autre le devenir du créateur. Ces partitions étant de factures différentes,



(ex. no. 1)

chacune d'elles peut être signifiante pour un grand et substantiel chapitre de l'œuvre de Bughici. Mettant de côté les sept poèmes symphoniques, nous entamerons nos analyses par quelques concertos instrumentaux.

Chez Dumitru Bughici, le genre du concerto instrumental occupe une place de choix. Après avoir conçu son ouvrage de diplôme comme un *Concerto pour violon et orchestre*, op. 6 (1955), il donne deux ans plus tard, le *Poème concertant pour violoncelle et orchestre*, op. 10 (1957) et le *Poème du printemps pour violon et orchestre*, op. 17 (1960), l'une comme l'autre ouvrages de transition préparant la voie des grandes partitions que sont le *Concerto pour violoncelle et orchestre*, op. 42 (1974), le *Concerto de jazz pour trompette et orchestre*, op. 43 et le *Concertino pour piano et orchestre*, op. 44 ; ces derniers opus successifs marquant la pleine affirmation du compositeur. Tout à la fois, symphoniste par vocation, Bughici sent un impérieux besoin d'élargir les cadres de ses concertos instrumentaux en amplifiant tant l'écriture de la partie solo que celle de l'orchestre. Il arrive ainsi, tout naturellement, à son fameux *Concerto de jazz pour orchestre, MÉLODIE, RYTHME, COULEUR*, op. 37, où chaque instrument de l'ensemble est tenu par une partie solo et où, par compensation, ce grand instrument appelé orchestre se voit sollicité au maximum, en son *tutti*, par un compositeur qui connaît à fond et jusqu'au moindre détail ses possibilités techniques et expressives.

Le *Concerto no. 2 pour violon et orchestre*, op. 49, représente une réalisation toute spéciale, exceptionnelle, qui se place au premier rang dans la hiérarchie affective établie par

le créateur parmi ses œuvres. Une analyse détaillée dévoilera tout-à-l'heure ses beautés et prouvera une fois de plus son intérêt quant à la conception et à l'écriture.

Avec ce dernier concerto, la voie des créations pour un seul instrument solo semble perdre son attrait pour le compositeur, de sorte que les partitions suivantes seront des combinaisons entre deux genres — le symphonique et le concertant : une première *Symphonie concertante,* op. 55, pour quatuor à cordes et orchestre et une deuxième, op. 58 pour quatuor à vents (clarinette, flûte, hautbois, basson), orchestre de cordes et percussion. Actuellement, satisfait de cette nouvelle formule, Dumitru Bughici travaille à une troisième Symphonie concertante destinée à clôre le cycle de trois et conçue, cette fois, pour quatuor à cordes, quatour à vents et orchestre, les sonorités dominantes revenant aux cuivres.

Dans l'analyse de la forme des principaux ouvrages concertants de l'auteur, notre but est double : premièrement, faire ressortir la fermeté, autant dire la stabilité et donc la pérennité des formes musicales, l'importance qu'elles ont dans l'équilibre de l'ensemble de l'œuvre, et deuxièmement mettre en évidence la souplesse des formes, leur capacité d'adaptation à la personnalité de chaque compositeur sans rien perdre de l'immense et essentielle qualité d'EQUILIBRE. Tout en respectant des limites apparemment rigides, les créateurs peuvent se permettre des libertés exprimant d'une façon concrète leur MOI, cette entité qui transforme et adapte, en les individualisant, des moules ayant traversé les siècles. Cela étant, toute exception à la règle est de nature à illustrer quelque chose des secrets du laboratoire de création intime de chaque compositeur, ici de Bughici, sa manière personnelle, inconfusible de concevoir et travailler ses œuvres dont la valeur — et le caractère de stabilité — a déjà été prouvée par l'intérêt des interprètes et l'engouement du public.

Le *Concerto de jazz pour trompette et orchestre, op. 43,* dédié au trompettiste Iancu Văduva, représente une partition singulière dans la création de Dumitru Bughici : c'est le seul concerto consacré à un seul instrument à vent. Témoignant d'une forte influence du jazz, l'ouvrage charme et étonne par sa fantastique richesse de rythmes, mélodie et timbre. Chaque thème est au fond une variation d'un présomptif thème principal. Ces variantes sont extrêmement nombreuses, le thème proprement dit demeurant en permanence caché parmi les éléments communs à la totalité de celles-là. Par conséquent, chaque idée musicale peut être tenue pour un THÈME principal. Le compositeur déclare avoir travaillé d'après un système de création propre aux jazzmen. Ayant d'abord établi une „liste" des variantes destinées à son concerto, il a, ensuite, tour-à-tour, fait varier tous les paramètres musicaux : la mélodie, le rythme, le coloris, l'intensité, l'orchestration... Il en résulte un effet de nouveauté, d'inédit permanent, d'où aussi l'intérêt toujours en éveil de l'auditeur qui est surpris par chaque apparition d'une thème déjà connue mais chaque fois autre.

Les mouvements du concerto correspondent à trois structures classiques : I. Sonate ; II. Forme libre (AB) ; III. Rondeau. Une exposition thématique, contenant en fait les éléments de base de tout l'ouvrage, précède la forme-sonate proprement dite qui constitue le premier mouvement. Puis, dans un allegro extrêmement entraînant, la trompette expose seule le premier thème du mouvement. L'accompagnement ne fait que marquer des harmonies en mesures égales de noires (un rythme de *boogie)* cependant que l'instrument soliste déploie son chant en toute beauté. Suit un agrandissement du cadre sonore où l'orchestre reprend le matériel déjà exposé par la trompette, après quoi, sans pont — c'est là un procédé qui caractérise notre compositeur —, le second thème y est introduit en dolce. Tout comme auparavant, il s'agit encore d'une structure du type de blues classique (12=4+4+4), fortement apparentée au thème précédent mais variée selon des techniques d'augmentation et de réduction des intervalles, d'augmentation ou diminution rythmique, renversements, récurrences, changements de mètre, etc.

Le développement de la forme-sonate commence tout de suite après l'exposition du second thème. C'est là l'exception à la règle qu'à bon escient commet le compositeur. Le développement est principalement fondé sur les variations du deuxième thème. L'écriture contrapunctique y est extrêment importante et les vents de l'orchestre sont massivement utilisés. Il s'agit en fait d'une enchaînement de variations du second thème qui prend fin sur une spectaculaire cadence de la trompete. La tradition vers la Reprise de la forme-sonate se produit après la cadence ; la Réprise est brève mais très dynamique. L'instrument soliste entonne différentes variantes des thèmes principaux. Le premier mouvement s'achève par une coda, brillante et pleine, qui entraîne tout l'orchestre. Observant un schéma trés libre (un possible A—B), le deuxième mouvement repose sur deux thèmes, également apparentés, et recèle, lui aussi, une cadence de la trompette, mais moins étendue. Y domine le rythme de *slow.* Le Rondeau qui constitue le troisième et final mouvement du Concerto commence en attaca. Le schéma en est A—B—A—C—A. Afin d'assurer la permanente variété du coloris et du timbre, le thème du rondeau et les thèmes épisodiques sont entonnés tour-à-tour par les différents instruments de l'orchestre. A un moment donné, dans ce troisième mouvement, reparaît, sous une nouvelle variante,

le second thème du premier mouvement, la Sonate (l'épisode B, dernière apparition de l'A). D'ailleurs, des échos de la substance thématique du premier mouvement s'étaient fait entendre aussi au cours du deuxième mouvement, la forme libre. C'est un procédé qui définit Dumitru Bughici. Soucieux d'équilibre et d'unité, il porte certains thèmes — notamment le second du premier mouvement — à travers toute sa partition. L'unité de l'œuvre est de la sorte solidement renforcée. Aussi, le *Concerto de jazz pour trompette et orchestre*, reste-t-il, par son inépuisable inspiration et son astucieuse écriture, l'une des créations les plus réussies de maître Bughici en même temps que des plus affectionneées du public.

Le *Concertino pour piano et orchestre* débute, comme le précédent ouvrage, par une introduction thématique dont la mélodie va reparaître souvent tout au long du morceau. Un *breck* de percussion — solo quasi-improvisé, typique dans le jazz, de quatre mesures rigoureusement notées qui, au gré de l'interprète, peuvent être augmentées à huit — précède l'attaque du thème du premier mouvement conçu en forme sonate. Ce thème est entonné par les premiers violons dans un rythme de swing, étant comme un large souffle sur le parcours de 15 mesures. Les basses, en rythme de *boogie*, marquent par un pizzicatto le support harmonique du thème. Celui-ci, déjà varié — le principe de la variation continue est présent dans cette partition également — est repris par le piano. Après un épisode de développement, c'est encore le piano seul qui expose le second thème, particulièrement ample (21 mesures). Un contrepoint serré des violons semble une improvisation libre, mais en réalité chaque note est rigoureusement notée ayant sa place clairement déterminée. Toute la partition est extrêment élaborée, très précisément pensée, le compositeur ne laissant rien au hasard. Très bien conçue aussi la première cadence de l'instrument soliste. Le discours se déploie en lento, le compositeur évitant la pure technique brillante au profit des sonorités expressives, d'harmonies denses soutenant des lignes mélodiques quasi improvisées et fortement chromatisées. Le jazz est présent surtout dans ces accords de neuvièmes et onzième différemment variés. Toute cette première section est conçue comme un *fox-trot* typique. En echange, le développement qui lui fait suite porte l'empreinte d'un *blues*. Il débute immédiatement après l'épuisement de la cadence dont il reprend l'atmosphère. Les thèmes déjà connus reparaissent, variés, dans une écriture extrêmement dense tant dans les parties du tutti que dans celles du piano seul qui est mis devant des difficultés de grande virtuosité instrumentale. En effet, en dépit du tempo lent, les harmonies changent tout le temps et les dessins mélodiques, dont les rythmes sont trés divers (3, 11, 7, 3, 6...), portant notamment sur les triples croches, exigent de l'agilité qu'il faut doubler d'une rapide pensée musicale. L'épisode culmine par une structure mélodico-harmonique, après quoi, en allegro-vivace, commence la troisième section, une Passacaille absolument classique à 6 variations. La percussion exécute un *breck*, souvenir du précédent. Le thème de passacaille est exposé par les violoncelles, les contrebasses et les bassons ; c'est un arrangement (fragmentaire) du premier thème avec quelques légères modifications. Celui-ci est fortement rythmé et s'étend sur 8 mesures. Le nombre 8 demeurera constant pour toutes les six variations du thème. L'un des principes de base des variations est l'accumulation sonore, instrumentale, permanente. Une fois sollicité, l'instrument respectif continue d'être actif même après avoir épuisé sa partie solo, en marquant un contrepoint. De cette manière, l'appareil orchestral va en s'amplifiant jusqu'à ce que, ayant atteint son entier, il culmine. Des six variations, les deux dernières méritent de s'y arrêter un instant : la cinquième est extrêment libre, le thème se dissimulant parmi les harmonies et les dessins du piano soliste ; on y perçoit des échos du deuxième thème de la forme sonate. Il n'est plus question maintenant de varier un seul thème, mais de dévélopper toute la matière sonore utilisée jusqu'à présent, le rôle principal revenant au piano soliste. La dernière variation marque un apogée longuement préparé et mené à réalisation par l'emploi du tutti orchestral, le thème de passacaille étant placé en déchant des premiers et seconds violons comme dans la meilleure tradition de la forme classique. L'effet en est formidable et atteste l'art de Bughici pour tirer le maximum d'un principe sévère et rigoureux. Suit la deuxième cadence du piano. Ses dimensions sont énormes et aspirent à nouveau à créer une atmosphère d'improvisation plus proche du *breck* pianistique que d'une cadence classique. Mais, là encore, le compositeur a longuement jugé chaque note, chaque accord, sa partition témoignant ici de pages d'une prodigieuse invention au niveau de la mélodie, du rythme et de l'harmonie, qui exploite au maximum les ressources de l'interprétation.

Après l'épisode de la Passacaille, introduit au fond dans le moule de la forme sonate de cet unique mouvement du Concertino, et une fois la dernière cadence pianistique finie, commence la reprise proprement dite. De nouveau, quelques mesures qui introduisent l'orchestre, puis le *breck* bien connu de la percussion. Les deux thèmes sont exposés simultanément, tout au contraire de la tradition classique qui les aurait voulus successif. Le piano doublé par les trompettes présente le premier thème, alors que les premiers violons,

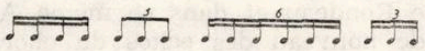
la flûte, le hautbois et la clarinette exposent le second. De la sorte, la reprise est extrêmement concentrée (et d'ailleurs, point n'était besoin d'un déploiement plus ample après un pareil moment culminant à la Passacaille !). La Coda suit immédiatement après l'exposition complète des deux thèmes. Le Finale marque le tutti de l'orchestre, puissant, explosif, ramassant en quelques mesures cette profusion de mélodie, harmonie, rythme et couleur que l'inspiration généreuse du compositeur avait dispensé dans les merveilleuses pages de sa partition.

Le *Concerto no. 2 pour violon et orchestre*, op. 49, est aussi représentatif que les deux autres par la pensée créatrice et l'écriture. La conception détaillée de chaque note, chaque accord, chaque rythme, la rigoureuse indication des termes de mouvement et nuance afin qu'ils soient appliqués de manière à rendre la partition aussi expressive que possible, la transparence parfaite de la forme, du moule où la substance sonore a été, le souci constant pour les variations des timbres au moyen d'une orchestration aussi inspirée que savante, tout cela, cumulé, accentué, est présent dans cette œuvre. Nées sous l'influence d'une impulsion intérieure intense et de sentiments profonds, ces pages renferment ce que le compositeur avait de mieux à donner au moment de sa création. Le résultat est à tout point de vue sur la mesure des forces et moyens investis.

Le premier mouvement, en forme sonate. peut être imaginé comme un sens circulaire qui, en partant des profondeurs les plus lointaines, atteint des sommets insoupçonnés et revient au point de départ pour s'élever à nouveau... En réalité, tout ce Concerto, fortement empreint de la douleur d'avoir perdu un être cher, est un refus de la résignation et, au contraire, une affirmation de vouloir continuer à vivre, dans une existence où le souvenir de l'être disparu sera en permanence vivant. L'amour de la vie, la force morale sont une fois de plus victorieuses. Et la musique exprime ce *credo* du compositeur. Aussi, le *Concerto no. 2 pour violon et orchestre* est-il une sorte de manifeste artistique renfermant tous les principes existentiels et créatifs de Dumitru Bughici.

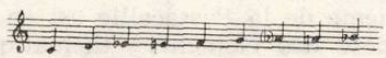
La forme intervient sensiblement dans l'économie de l'œuvre, comme à l'accoutumée, et influence la teneur au profit d'un maximum d'expressivité. Après l'étude des mouvements du Concerto — où nous nous arrêterons précisément sur cette forme si agissante —, suivra un commentaire de l'œuvre dans son entier, aussi du point de vue de la forme, en y signalant la rigueur conceptuelle qui, cette fois, repose — bien que le compositeur nie qu'il l'aurait préméditée — sur le principe de la *section dorée*, appliqué tant à l'entier qu'aux parties. Enfin, présents ici comme ailleurs, les écarts à la règle classique utilisée, consciemment effectués pour rendre l'ouvrage plus expressif.

Le premier mouvement est donc une forme sonate avec deux grands groupes thématiques A et B, apparentés. Le dévéloppement s'appuie exclusivement sur le groupe thématique A et détermine ainsi la reprise à débuter — exceptionnellement — par le groupe thématique B. Ce premier mouvement contient aussi une cadence relativement réduite et partiellement accompagnée par l'orchestre. Le deuxième mouvement est une Passacaille à 8 variations et Coda. Le théme de passacaille aspire à l'ensemble des douze sons (comme la première phrase du groupe thématique A). Dans les variations, il devient „migrateur", dans le sens que sur le plan tonal il changera tout le temps de centre d'après un moule rigoureusement élaboré et avec des implications sur le troisième mouvement du concerto. La 4e variation, en dolce et dans une orchestration massive, présente le thème simultanément sur trois centres tonales différents (la, mi et do), dans une exposition exécutée par les premiers violons, les seconds violons et l'alto. Contrepoint de petits valeurs et de rfthmes extrêmement divers, exécuté par le violon solo :



La 6e variation est en fait la grande cadence du violon soliste, cadence de nouveau conçue sur le principe d'un corps commun avec l'entier. Elle est pleine de virtuosité, très ardue au point de vue de la technique mais en même temps cette difficile technique prête un regain d'EXPRESSIVITÉ à l'épisode, souci constant de l'auteur qui se fait remarquer tout au long de la partition. La 7e variation comprend un choral qui va reparaître en citation au troisième mouvement (le Rondeau). Le thème est augmenté quant aux valeurs. Obligatoirement en quelque sorte, s'élargissent aussi les cadres des mesures qui alternent : 4/4, 6/4, 5/4, 6/4 etc.

Le troisième mouvement est un rondeau, quasi rondeau-sonate avec un schéma du genre ABA-C-ADA-Coda. Le Rondeau est conçu dans une écriture polyphonique massive qui exploite tout l'orchestre. Le thème du rondeau lui aussi „erre" selon le trajet du thème de passacaille, en changeant sans cesse de centres tonals. En dernière instance, le mode obtenu de la juxtaposition des notes qui, tour-à-tour, ont constitué les centres tonals des thèmes de rondeau et de passacaille, sera le même :



Ce troisième mouvement du concerto comprend non pas une, mais deux cadences du violon soliste. La première, placée à l'épisode C, développe le thème de rondeau. Elle est réduite comme proportions et, de nouveau, en partie accompagnée. La grande cadence du violon est, cependant, celle qui est comprise dans le dernier retour de l'A de rondeau. Cette deuxième cadence est extrêmement élaborée, extrêmement fignolée tant sous l'aspect de l'écriture instrumentale que sous celui de l'expressivité des sonorités propres au violon. En reprenant sous des formes variées *tous* les thèmes du concerto, en exprimant toute la gamme si complexe des états psychiques traversés à l'occasion de la disparition du père, si proche et si aimé, le compositeur a mis dans cette cadence toute son âme et toute son affection. Bien que parfaitement intégrée à l'ensemble, la cadence pourrait être considérée comme une page à part pour violon seul, tant elle est belle, achevée, expressive. Il faut encore souligner que tout le troisième mouvement de l'ouvrage témoigne de l'extraordinaire unité thématique qui constitue un caractère de l'œuvre entière. Ainsi, des échos de choral (7e variation de la Passacaille) se font entendre au premier B du Rondeau ; des citations de grands passages du B de la forme sonate apparaissent au troisième retour de l'A dans le Rondeau et dans ce même A on entend de nouveau des echos du choral de la Passacaille ; enfin, dans le D du Rondeau, une nouvelle citation du B de la forme sonate.

Une ample Coda formée de trois sections achève le Concerto. Les deux premières empruntent le thème de Rondeau sous sa forme initiale mais seulement avec des centres tonals différents. La dernière (un largheto) fait entrer le violon en solo avec le thème en sens inverse. Mais, à la dernière minute, le compositeur fait brusquement changer de sens à tout le mouvement et, donc, à toute la composition : c'est l'espoir qui triomphe de la souffrance. La vie recommance et poursuit. Le souvenir va persister d'autant plus...

Nous disions tout-à-l'heure que l'ouvrage est d'une unité thématique exemplaire. En effet, peu habituelle, cette unité est en plus doublée d'un équilibre presque parfait du point de vue de la structure. Les éléments qui apparentent les trois mouvements sont fort nombreux, mais nous en signalerons quelques uns de plus prégnants :

— thèmes principaux visant pour la plupart l'ensemble chromatique : thème de sonate a=11 ; thème de passacaille=12 ; thème de rondeau=12 ; épisode B du Rondeau=9.

— le mode obtenu de la juxtaposition des sons utilisés comme centres tonals dans les „migrations" des thèmes de la Passacaille et du Rondeau est le même (voir ci-dessus).

— le thème de la Passacaille est en essence une synthèse des éléments thématiques des groupes A et B de la forme sonate.

— les cadences instrumentales partiellement accompagnées apparaissent tant au premier qu'au troisième mouvement.

— le Choral de la 7e variation de la Passacaille apparaît deux fois au Rondeau.

Tout en n'ayant signalé qu'une partie des liens thématiques, relevons que nombre d'épisodes de moindre étendue et importance détiennent un rôle d'unification à travers tout l'ouvrage.

Il convient d'y ajouter un détail très important pour l'équilibre de l'architecture : la présence de la section dorée. Celle-ci est dépistable au niveau particulier de chaque thème ainsi qu'au niveau de chaque mouvement. Finalement, ce principe de la section dorée agit sur l'ensemble de l'architecture du morceau. Bien que niée par le compositeur, c'est la section dorée, présente aux niveaux les plus différents, qui prête à l'œuvre l'excellent équilibre dont elle fait preuve.

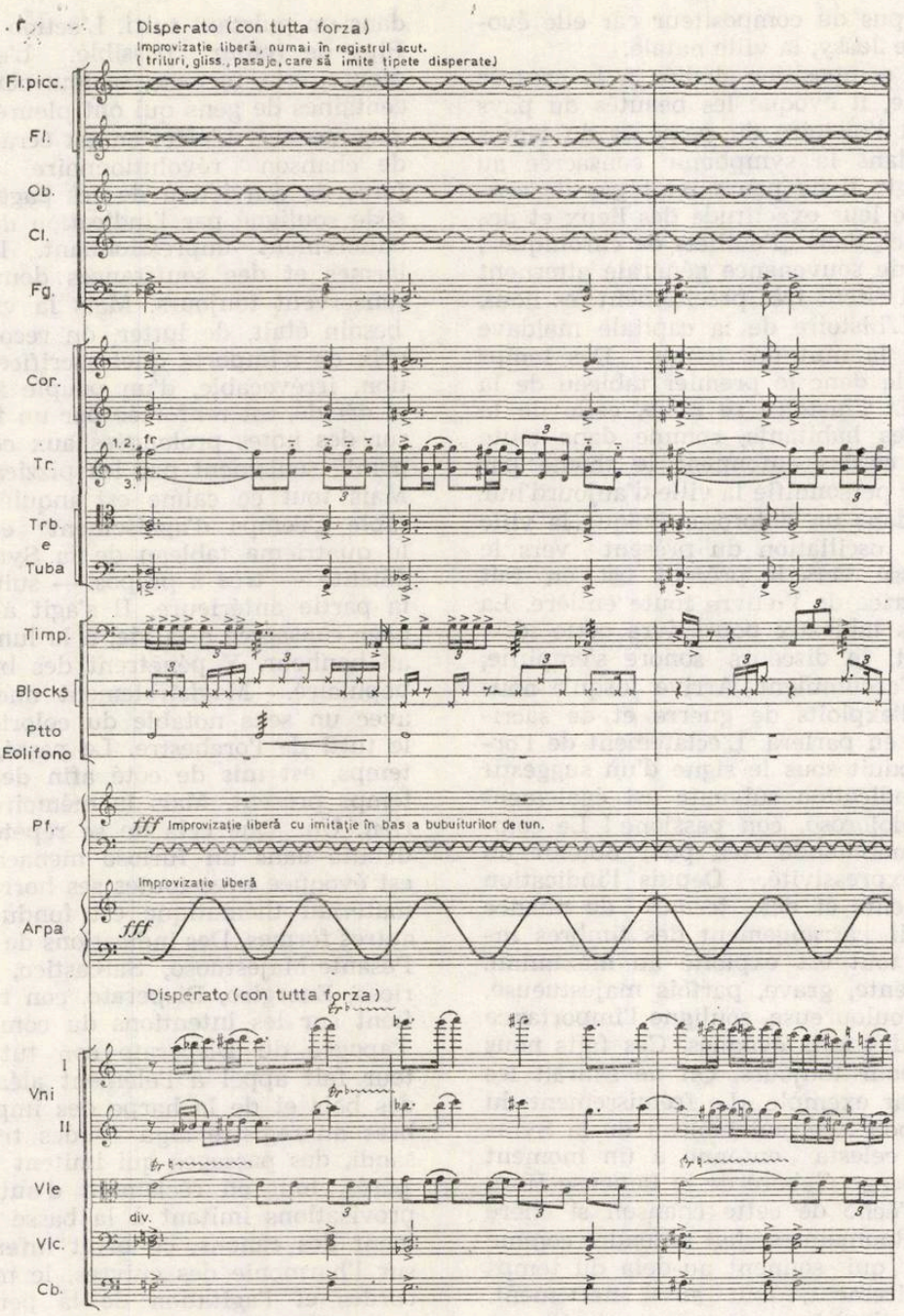
A cette forme bien conçue et bien construite s'ajoute le renfort d'expressivité du matériau sonore. Chaque thème a un profil et une personnalité distincts en dépit de leur parenté évidente. L'ambitus et les registres, de même que la sinuosité des lignes mélodiques sont tout aussi bien calculés que la rigueur de la forme. Le registre aigu confère une prestance particulière au premier *a* (du groupe thématique $A=a+a_1$) qui compte seulement 5 mesures. Par compensation a_1 élargit son ambitus vers le bas en augmentant d'ailleurs sa durée à 13 mesures. Le B de la forme sonate, constitué également par deux phrases est encore plus étendu — 20 mesures —, mais celui-ci réduit son ambitus en optant pour la variété du rythme. Après des thèmes d'une ampleur pareille, la Passacaille fallait bien qu'elle apporte quelque chose d'autre. En effet, son thème n'a que 9 mesures qui se déroulent en valeurs relativement grandes dans le registre grave et moyen du violon. Plus réduits encore comme longueur et davantage abaissés comme registre sont les thèmes du Rondeau.

D'autres pareils détails d'ordre technique concernant la forme et le contenu du *Concerto no. 2 pour violon et orchestre* de Bughici seraient à même de remplir de nombreuses pages supplémentaires. Nous nous arrêterons cependant là, pour aborder à présent une partition d'autre facture, une œuvre symphonique par excellence. La difficulté est d'en faire le choix, car — arrivés au chapitre des symphonies — on est attiré tout autant par la *IIIe Symphonie „Echos de jazz", op. 30, no. 1* que par *Feuillets de chronique, symphonie en 6 tableaux, op. 40* et par la *Symphonie „1907", op. 45*, ou par la *Symphonie des „Monts Bucegi", op. 52*. C'est la symphonie intitulée „Feuillets de chronique" qui arrête notre choix. Elle dépasse évidemment le cadre du moule classique et, dans le même temps, elle représente une œuvre très significative dans

la liste des opus du compositeur car elle évoque la ville de Jassy, la ville natale.

Dans cette composition dédiée à la contrée de son origine, il évoque les beautés du pays tout entier et l'histoire du passé et du temps présent. Si dans la symphonie consacrée au „Monts Bucegi" il ne poursuivait pas de rendre dans toute leur exactitude des lieux et des événements, ici, dans „Feuillets de chronique", les moments de souvenance générale alternent avec ceux qui citent très précisément les lieux et les faits. L'histoire de la capitale moldave se perd dans la nuit des temps. „Des temps jadis" s'intitule donc le premier tableau de la Symphonie. Et l'histoire se noue, celle de la ville et de ses habitants, comme dans toute histoire. Les cordes entonnent le thème par lequel l'auteur personnifie la ville d'aujourd'hui. Mais le cor, dans un doloroso, évoque la ville d'hier. Cette oscillation du présent vers le passé, du passé vers le présent est en fait l'idée génératrice de l'œuvre toute entière. La succession des tableaux poursuivra cette idée. Graduellement, le discours sonore s'emplifie, les tensions s'accumulent. Arrive jusqu'à nous le souvenir d'exploits de guerre et de sacrifice. On nous en parlera. L'éclatement de l'orchestre se produit sous le signe d'un suggestif energico ! L'indication suivante est également suggestive : doloroso, con passione ! Le compositeur ne marchande rien pour obtenir un maximum d'expressivité. Depuis l'indication des mouvements et des termes de nuance jusqu'au subtil arrangement des timbres instrumentaux, tout est exploité au maximum. L'intonation lente, grave, parfois majestueuse, d'autres fois douloureuse, souligne l'importance et la gravité des faits évoqués. Ces faits nous ont marqué pour toujours. On ne saurait les oublier. Tel par exemple „Le frémissement du jardin de Copou", second tableau de la Symphonie où le celesta entonne à un moment donnée un passage élaboré de la fameuse Hora de l'Union. L'écho de cette chanson si chère au coeur des Roumains se fait entendre comme des clochettes qui sonnent au-delà du temps tout aussi clairement, tout aussi nettement. L'effet est particulièrement prégnant. On ne saurait oublier non plus le troisième tableau, „L'acharnement de Nicolina", le quartier des cheminots de Jassy. Cela débute par un energico prometteur d'explosions spectaculaires. Les tensions en s'accumulant deviennent une force prête à rompre les digues. C'est ce qui est de fait arrivé une fois avec les travailleurs des chemins de fer des ateliers de ce quartier de Jassy ou avec ceux du quartier Grivița de Bucarest. Les digues ont été rompues. Du sang et des larmes en ont coulé. Pas en vain cependant. La musique raconte, convainct, évoque. Au début, est employé le dialogue entre les instruments. Chacun a quelque chose à dire. Mais, en fait, tous disent la même chose. Différemment pourtant, selon les nuances, les timbres. L'orchestre, bientôt, unira sa voix dans un puissant tutti. L'action est déclenchée. Plus de retour possible. L'orchestre parle, pleure, crie, menace, se tourmente. Comme les centaines de gens qui ont pleuré, ont crié, puis ont menacé. L'effet en est écrasant. Des échos de chanson révolutionnaire augmentent la force de conviction de ces pages. Certain épisode souligné par l'indication *dolore* est particulièrement impressionnant. Il évoque des larmes et des souffrances dont les traces se conservent toujours. Mais la vie continue. Si besoin était, de lutter, on recommencerait au prix de n'importe quel sacrifice. Cette résolution, irrévocable, d'un peuple ferme, puissant et décidé, est renforcée par un finale en calmo sur des notes prolongées aux cordes (violons), pointé seulement par les pizzicatti des basses. Mais tout ce calme est inquiétant. Un véritable „Temps d'apaisement" est en échange le quatrième tableau de la Symphonie. Une détente — très à propos — suit la tension de la partie antérieure. Il s'agit à présent d'une page consacrée à la vie, à la lumière, à la joie, au bonheur. Y pénètrent des bribes de danse populaire. Magistralement une fois de plus, avec un sens notable du coloris, est employé le tutti de l'orchestre. Le passé, pour quelque temps, est mis de côté afin de se réjouir du temps présent. Mais la mémoire ne pardonne rien. Un „Que cela ne se répète plus jamais" débute dans un furioso menaçant. La guerre est évoquée avec toutes ses horreurs. Le même matériau thématique est fondu en de toutes autres formes. Des indications de nuance comme Pesante/Majestuoso, Sarcastico, Doloroso, Furioso, Energico, Disperato, con tutta forza édifient sur les intentions du compositeur. Dans l'apogée du Disperato con tutta forza, l'auteur fait appel à l'élément aléatoire et exige des bois et de la harpe des improvisations libres au registre aigu — des trilles, des glissandi, des passages qui imitent les cris désespérés, tout en réclamant d'autres libres improvisations imitant à la basse le bourdonnement des canons, ce bruit infernal reposant sur l'harmonie des cuivres, le mouvement des cordes et l'agitation de la percussion. Effet écrasant une fois encore. (Ex. no. 2)

Le dernier tableau change l'atmosphère du tout au tout. Le passé demeure malgré tout le passé. Regardons maintenant „Iași d'aujourd'hui et de demain"... Une écriture harmonique dense renferme des lignes mélodiques généreuses qui entraînent tout l'orchestre. La richesse des rythmes représente le facteur essentiel du développement. Des indications d'expressivité nouvelles, comme animato, dolce, etc. font leur apparition. Rarement, l'on continue de percevoir des échos des pages précédentes. Toute la substance musicale utilisée jusqu'ici est synthétisée — selon l'habitude du compositeur — en nuances radieuses, chaudes. La vie actuelle de la ville de Iași et des habitants, suite normale de la vie d'hier, se caractérise par tous les attributs de l'actualité



Ex. no. 2

du pays tout entier. Un final d'apothéose clôt cette belle évocation que le compositeur a dédiée à sa contrée natale où du reste son âme est resté, une partie de son existence aussi.

De la catégorie des ouvrages symphoniques font partie également des partitions de moindre taille comme *Boléro* op 26, la *Partite pour orchestre*, op. 29, la *Fantaisie symphonique en rythme de jazz*, op. 41, la *Rhapsodie sur thèmes populaires de Bacău „Colo sus pe Bistrița"* („Tout en haut sur la Bistritza"), op. 48, no. 1, etc. Parmi ces pages il faut encore mentionner — et s'y porter avec toute l'attention qu'elle mérite — la composition intitulée *Dialogues dramatiques pour cordes et flûte*, op. 31. Elle part comme les autres d'une idée dramatique indiquée par le sous-titre. Ici, il est question du souvenir de la poétesse Mariana Dumitrescu, aussi le sous-titre l'indique : „En lisant les vers de Mariana Dumitrescu". Ayant comme départ la poésie, la musique elle aussi se fera une „poésie sonore". C'est l'une des plus belles œuvres du compositeur. Elle se constitue de quatre parties de facture classique : Prélude — attaca Scherzo, Lamento (Adagio funebro) — attaca Toccata. Il existe une idée principale qui revient sans cesse sous une forme élaborée. Cela assure l'unité du matériel thématique à travers tout l'opus. Ce thème est renfermé dans les quatre premières mesures du commencement, exposées par les premiers violons et les alti, des mesures re-

prises et transfigurées à travers tous les mouvements pour qu'enfin elles soint rapportées non pas avec les bémols initiaux mais avec des dièzes. De la sorte changent et le coloris et l'ambiance de l'œuvre. Tout en suivant les états affectifs de la poétesse, le compositeur imagine une musique parfaitement concordante avec le texte évoqué (de fait non avec tel ou tel poème, mais avec toute la création poétique de Mariana Dumitrescu), une musique qui exprime, pas à pas, les états d'âme de celle-ci. D'où les fréquentes modifications de tempi, de nuances, de mouvements, d'interprétation.

L'idée de base a une nuance philosophique très intense. On y pose le problème de la vie et de la mort, avec ses implications sur la destinée humaine. La flûte, solitaire, est la voix humaine, l'âme dialoguant avec l'existence qui l'entoure. Plus d'une fois, à cause d'une impasse tragique, le dialogue devient un monologue dans une pesante solitude. Par le message qu'elle se propose, cette partition témoigne dune force qui ne nous étonne pas de la part de maître Bughici.

Le manque d'espace nous oblige à consacrer très peu de mots à la musique de chambre créée par Dumitru Bughici. Il y entre des ouvrages pour instruments seuls, des duos, quatuors, quintettes, sextuors, septuors et dixtuor, les uns fortement imprégnés de sonorités de jazz. Une place à part occupe le merveilleux *Quatuor à cordes no. 5*, dédié au Quatuor „Voces" de Iaşi. **(ex. no. 3)**

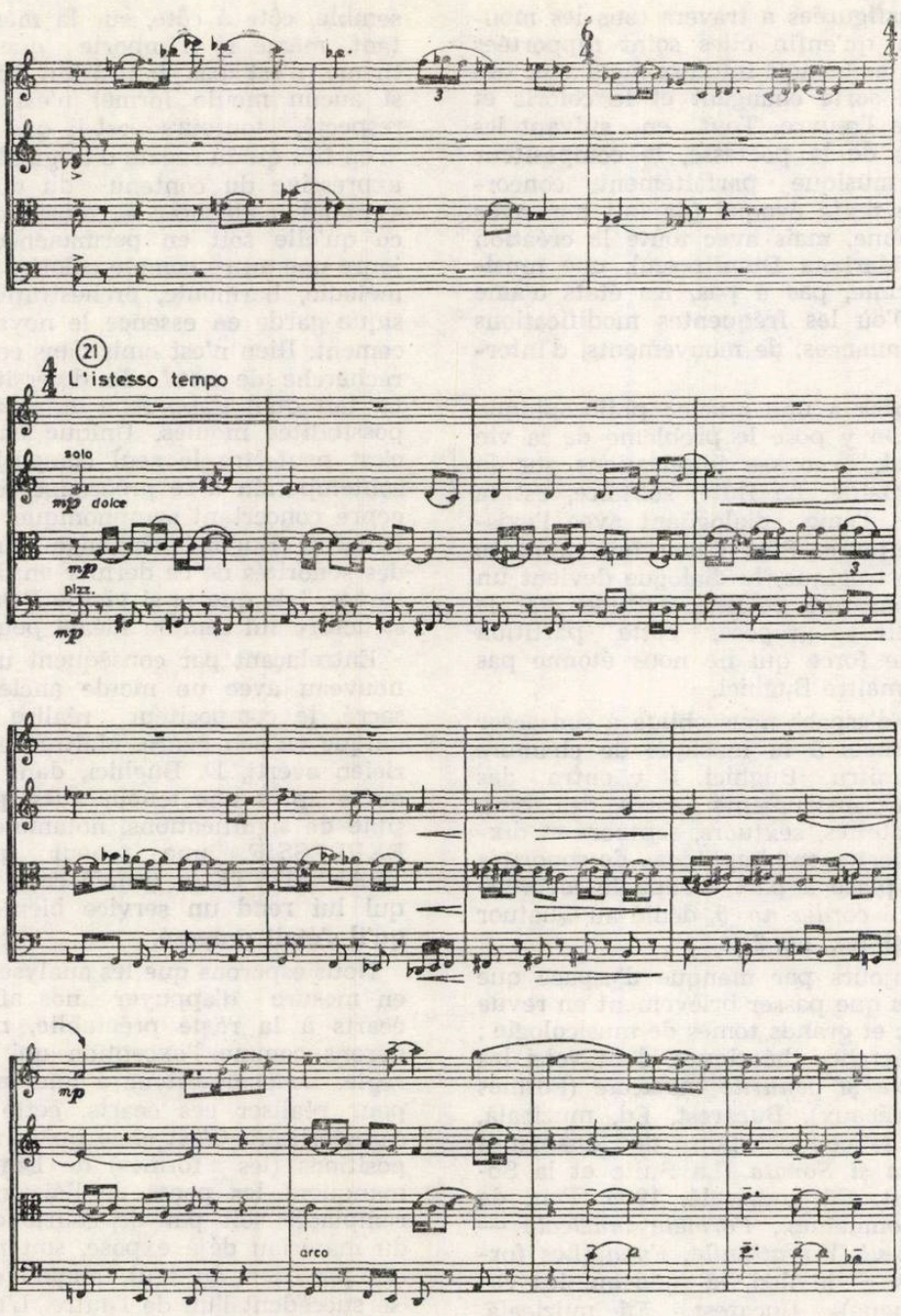
Et c'est toujours par manque d'espace que nous ne ferons que passer brièvement en revue ses principaux et grands tomes de musicologie ; études et recherches théoriques, dont voici les titres : *Formele şi genurile muzicale* (Formes et genres musicaux), Bucarest, Ed. muzicală, 1982 (avec la collaboration de Diamandi Gheciu), *Suita şi Sonata* (La Suite et la Sonate), Bucarest, Ed. muzicală, 1965 (Prix de l'Académie Roumaine) ; *Formele muzicale — Liedul, Rondo-ul, Variaţiunile, Fuga* (Les formes musicales — le lied, le rondeau, les variations, la fugue), Bucarest, Ed. muzicală, 1969 ; *Dicţionar de forme şi genuri muzicale* (Dictionnaire des formes et genres musicaux), Bucarest, Ed. muzicală, 1977 ; *Repere arhitectonice* (Repères architectoniques), Bucarest, Ed. muzicală, 1982.

Après cette analyse, hélàs trop succinte, les aspects techniques et formels ainsi que les détails concernant l'expressivité et la teneur de la création musicale de Dumitru Bughici nous amènent à certaines conclusions. C'est le compositeur de la permanente recherche de stabilité des formes classiques. Mais, tout à la fois, il évite ce qui peut engendrer un aspect statique dans sa partition. Théoriquement, les deux aspects ne se contredisent nullement, mais difficilement pourraient-ils figurer ensemble, côte à côte, sur la même page. Pourtant, même si n'importe quelle reprise de thème n'est pas tout-à-fait identique, même si aucun moule formel n'est rigoureusement respecté, toujours est-il que le compositeur n'en tire qu'un regain d'originalité et de variété expressive du contenu du discours. Car il s'entend à élaborer sa musique de manière à ce qu'elle soit en permanence vivante, toujours une autre comme coloris, timbre, rythme, mélodie, harmonie, orchestration... Cette musique garde en essence le noyau du commencement. Rien n'est omis dans cette permanente recherche de neuf, de diversité, de surprise. Le fait qu'il s'approche du jazz lui ouvre des possibilités inouïes. Unique en son genre — c'est peut-être le seul compositeur roumain contemporain à se préoccuper de conjuguer le genre concertant symphonique avec le jazz —, Dumitru Bughici s'arrange même de couler des sonorités de ce dernier en des moules classiques, tels que la si vieille Passacaille dont la structure lui semble idéale pour son discours.

Entrelaçant par conséquent un contenu tout nouveau avec un moule ancien, stable, consacré, le compositeur réalise une synthèse unique en son genre. Maître des formes, théoricien averti, D. Bughici, dans sa permanente quête après une teneur aussi pleine que possible de significations, notamment sur le plan EXPRESSIF, une teneur qui PARLE et TRANSMETTE, a trouvé cette solution idéale **qui lui rend un service bien** calqué au but **qu'il s'était proposé.**

Nous espérons que les analyses ci-dessus sont en mesure d'appuyer nos affirmations. Les écarts à la règle préétablie, nous les considérons comme l'exception qui confirme cette règle. Le compositeur a une ingéniosité à part pour réaliser ces écarts, cette ingéniosité le caractérisant. C'est ainsi qu'en toutes ses compositions (les formes) de Dumitru Bughici manquent les ponts de liaison, ceux-ci étant remplacés soit par de courts développements du matériau déjà exposé, soit n'étant remplacés par rien du tout, auquel cas les thèmes se succèdent l'un de l'autre. L'unité de la matière thématique, même dans le cas des œuvres symphoniques de si grandes proportions, est incomparable. Sans cesse, le thème second de la forme sonate joue le plus grand rôle de ce point de vue, parce qu'étant plus lyrique, ce thème est plus proche du tempérament du compositeur qui, pour cette raison, lui accorde toute son attention.

En pénétrant dans le laboratoire de création de Dumitru Bughici, on rencontre un univers spécial qui réserve d'infinies surprises et d'une complexité qui bouleverse. En permanent mouvement, en permanente recherche, sans s'offrir le moindre repos, Dumitru Bughici cherche et trouve toujours quelque chose de neuf à dire sous une forme classique qui acquière de l'actualité à force d'être filtrée à



(ex. no. 3)

travers sa personnalité créatrice, et dans un langage sonore connu mais immanquablement nouveau grâce aux vêtements mélodiques, rythmiques, harmoniques et de timbre qui le recouvrent. Nées d'une imagination peu commune, pensées et élaborées jusqu'aux moindres détails, les partitions de Dumitru Bughici s'offrent à notre intelligence sous une forme apparemment simple, mais en réalité extrêmement compliquée. Aussi, ces conclusions ne peuvent-elles être prises qu'en tant que préambule pour un recommencement. Car il s'impose que la recherche suive le pas dans le sens qu'elle doit respecter l'esprit de la création sur laquelle elle se penche. La musique de Dumitru Bughici, au moment même qu'elle semble prête à s'épuiser, qu'elle semble avoir vidé tout son contenu et ses ressources expressives, à ce moment-là, précisément, renaît brusquement, nous offrant la surprise d'un autre MOI, insoupçonné, du créateur. Et ce, à tout moment...

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 6, 48 p. Bucureşti — iunie 1983

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUŞ (dezbateri, creaţii) COSTIN CAZABAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Pe coperta I : V. Grigore — „Chitară şi trandafiri"

I. P. Informaţia c. 1312

42.416

Preţul lei 15

7

IULIE 1983

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

Telegrama adresată Comitetului Central al P.C.R., tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R. 1

Telegrama adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R. 2

CENTENAR „CIPRIAN PORUMBESCU"

NICOLAE CĂLINOIU
Ciprian Porumbescu, compozitor patriot, precursor de seamă al școlii muzicale românești . 3

MICHAELA ROȘU
Simpozion „Ciprian Porumbescu" 4

ZENO VANCEA
Ciprian Porumbescu — exponent al idealurilor înaintate ale școlii muzicale românești din secolul al XIX-lea 5

VIOREL COSMA
Ciprian Porumbescu, azi 6

MIHAI COZMEI
Valoare artistică și patriotism militant în activitatea și creația lui Ciprian Porumbescu și a lui Gavriil Musicescu 8

GRIGORE CONSTANTINESCU
Aspecte ale rapsodismului romantic în creația lui Ciprian Porumbescu 11

ENEA BORZA
Idealuri și împliniri ale muzicienilor transilvăneni din epoca lui Ciprian Porumbescu . . 15

CONSTANTIN CATRINA
Semnificația documentar-istorică a unei partituri muzicale în manuscris : Opereta **Crai Nou** de Ciprian Porumbescu 17

VASILE VASILE
O monografie despre Ciprian Porumbescu . . 20

CARMEN ATHANASIU
Creația pentru pian a lui Ciprian Porumbescu 22

CRISTINA SÂRBU
Liedul în creația compozitorului Ciprian Porumbescu 25

RUXANDRA MERCA
Aspecte arhitectonice de factură romantică în creația lui Ciprian Porumbescu 27

GEORGETA ȘI RADU HOMESCU
Legăturile lui Ciprian Porumbescu cu mișcarea muzicală transilvană 29

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduș . . . 32

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Mihaela Marinescu, Viorel Crețu, Petre Codreanu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian . 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU
Ciprian Porumbescu un éminent artiste patriote 39

LIVIU DĂNCEANU
Myriam Marbe (Portrait) 41

SOMMAIRE

Le télégramme adressé au Comité Central du P.C.R., au Président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R. 1

Le télégramme adressé au Président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R. . . 2

CENTENAIRE „CIPRIAN PORUMBESCU"

NICOLAE CĂLINOIU
Ciprian Porumbescu, compositeur patriote, précurseur notable de l'école musicale roumaine 3

MICHAELA ROȘU
Le symposium „Ciprian Porumbescu" . . . 4

ZENO VANCEA
Ciprian Porumbescu, porte-drapeau des idéals avancés de l'école musicale roumaine du XIXe siècle 5

VIOREL COSMA
Ciprian Porumbescu, aujourd'hui 6

MIHAI COZMEI
Valeur artistique et patriotisme militant dans l'activité et l'œuvre de Ciprian Porumbescu et de Gavriil Musicescu 8

GRIGORE CONSTANTINESCU
Aspects d'une pensée rhapsodique empreinte de romantisme dans la création de Ciprian Porumbescu 11

ENEA BORZA
Idéals et accomplissements des musiciens transylvains à l'époque de Ciprian Porumbescu 15

CONSTANTIN CATRINA
La signification de document historique d'une partition musicale en manuscrit : l'opérette **Crai Nou** de Ciprian Porumbescu 17

VASILE VASILE
Une monographie sur Ciprian Porumbescu 20

CARMEN ATHANASIU
La création pianistique de Ciprian Porumbescu 22

CRISTINA SÂRBU
Le lied dans l'œuvre du compositeur Ciprian Porumbescu 25

RUXANDRA MERCA
Aspects d'architecture romantique dans l'œuvre musicale de Ciprian Porumbescu . . . 27

GEORGETA et RADU HOMESCU
Les relations de Ciprian Porumbescu avec le mouvement musical de Transylvanie . . . 29

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș . . 32

LA VIE MUSICALE

Signataires : Mihaela Marinescu, Viorel Crețu, Petre Codreanu, Dan Scurtulescu, Egdar Elian 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU
Ciprian Porumbescu, un éminent artiste patriote 39

LIVIU DĂNCEANU
Myriam Marbe (Portrait) 41

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU, SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Mult stimate și iubite tovarășe secretar general Nicolae Ceaușescu

Eveniment de însemnătate istorică în măreața epopee de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul patriei și de înaintare a României spre comunism, cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român a deschis și culturii noastre muzicale perspective luminoase de înflorire, angajind plenar pe toți slujitorii artei sunetelor în nobila operă de îmbogățire a vieții spirituale a poporului. Marile obiective ale dezvoltării social-economice a patriei stabilite de forumul comuniților, programul științific elaborat pe baza ideilor cutezătoare, a viziunii revoluționare a Dumneavoastră tovarășe Nicolae Ceaușescu, cel mai înflăcărat militant pentru progresul de ansamblu al României contemporane, constituie carta fundamentală, temeiul de orientare a gîndirii, sensibilității, a capacității creatoare a tuturor muzicienilor noștri.

Reunind într-o concepție organică, de o desăvîrșită unitate și armonie obiectivul înfloririi vieții materiale cu sarcina ridicării pe noi trepte a activității spirituale a maselor, cu principiul revoluționar al promovării talentelor care constituie componente de o generozitate inepuizabilă ale națiunii noastre, programul elaborat de cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român a înscris și pentru cultura muzicală îndatoriri majore cu care s-au identificat, intr-un sentiment de profundă vibrație partiotică, toate generațiile de compozitori, interpreți, educatori, oameni de știință muzicală.

Cei 18 ani care au trecut de la epocalul eveniment din viața partidului și a poporului nostru se definesc în domeniul culturii muzicale prin lărgirea orizontului de viață din care se inspiră opera de artă, prin aprofundarea marilor sensuri ale istoriei făuririi celei mai drepte și avansate societăți pe vatra străbună, prin cintarea fierbinte adusă partiei, poporului, partidului, marelui bărbat care conduce destinele națiunii noastre, personalitate strălucită a vieții politice internaționale, tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Punindu-ne întreaga putere de muncă în slujba împlinirii cerințelor înalte ale culturii socialiste contemporane, activînd cu devotament în cadrul atît de generos al Festivalului național „Cîntarea României" inițiat de Dumneavoastră mult iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, muncind pentru ridicarea permanentă a calității actului de creație și educație prin mijlocirea artei, sîntem conștienți de marile îndatoriri ale prezentului și ne exprimăm hotărîrea de a contribui neabătut la înfăptuirea politicii interne și externe a partidului.

Cînteccle patriotice și revoluționare, melodiile destinate numeroaselor formații corale din orașele și satele patriei, lucrările vocal-simfonice, simfonice, camerale, de operă, operetă și balet menite să îmbogățească an de an repertoriile instituțiilor de concert și spectacol sînt tot atîtea expresii concrete ale implicării oamenilor de artă în procesul făuririi omului nou.

Vom face totul pentru a da glas prin limbajul specific artei mărețului program de dezvoltare a patriei socialiste libere și independente, idealurilor nobile ale păcii și înțelegerii între popoare, care își află în întreaga activitate a Dumneavoastră, mult stimate tovarășe secretar general, un strălucit exponent.

PREȘEDINTELE UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN R.S. ROMÂNIA
Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU, SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Cu un sentiment de legitimă mîndrie patriotică noi, muzicienii din România Socialistă, am urmărit, împreună cu întregul nostru popor, fiecare moment al istoricei vizite oficiale de prietenie întreprinsă de Dumneavoastră, mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, şi de tovarăşa Elena Ceauşescu purtînd cu strălucire pe pămîntul Africii mesajul românesc de pace, cooperare şi solidaritate.

Expresie a politicii partidului şi statului nostru înfăptuită sub conducerea luminoasă şi cutezătoare a Dumneavoastră, cel mai iubit fiu al naţiunii, această vizită se înscrie ca o nouă pagină în cartea de aur a contribuţiei active şi prestigioase adusă de Partidul Comunist Român, de România Socialistă la consolidarea independenţei naţionale ca factor hotărîtor pentru promovarea progresului economic şi social, pentru amplificarea colaborării economice internaţionale pe baza egalităţii şi echităţii, pentru lichidarea politicii imperialiste, colonialiste şi neocolonialiste.

Vizita oficială în Etiopia Socialistă, în Republica Zimbabwe, în Republica Populară Mozambic, în Republica Zambia şi în Republica Democrată Somalia, a deschis orizonturi largi cooperării economice, tehnice, ştiinţifice şi culturale cu popoarele africane care au păşit pe calea făuririi unei noi orînduiri — orînduirea socialistă. Pentru fiecare dintre noi, artişti ai patriei ce înfloreşte în spaţiul carpato-pontico-danubian sub steagul de muncă şi luptă al Partidului Comunist Român înălţat pe temerare piscuri de neînfricatul său conducător, aprecierile călduroase de care s-au bucurat marele bărbat din fruntea ţării şi ţara însăşi cu prilejul acestei istorice vizite constituie un motiv de puternică vibraţie patriotică, de aleasă satisfacţie. Strălucitele rezultate obţinute în cadrul vizitei întreprinse, vizînd intensificarea relaţiilor frăţeşti dintre partidele şi statele călăuzite de idealuri comune, dezvoltarea cooperării bilaterale în domeniul economic şi social-cultural reprezintă o contribuţie proeminentă la cauza destinderii şi păcii, a rezolvării pozitive, constructive a problemelor complexe ale vieţii politice internaţionale actuale.

Conştienţi de responsabilitatea care ne revine ca slujitori ai vieţii muzicale româneşti, însufleţiţi de înaltele îndemnuri şi chemări adresate de Dumneavoastră creatorilor de valori spirituale pătrunse de spirit patriotic şi umanist, vă rugăm să primiţi, mult iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu, încredinţarea că ne vom consacra întreaga putere de muncă înfăptuirii neabătute a politicii interne şi externe a partidului şi statului nostru, pe drumul glorios al edificării societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul străbun şi al înaintării României spre comunism.

PREŞEDINTELE UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN R.S. ROMÂNIA
Prof. univ. **Nicolae CĂLINOIU**

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 7 (370) IULIE 1983

CENTENAR CIPRIAN PORUMBESCU

Ciprian Porumbescu, compozitor patriot, precursor de seamă al şcolii muzicale româneşti

„Nu se poate vorbi de educaţie patriotică socialistă fără cunoaşterea şi cinstirea trecutului, a muncii şi a luptei înaintaşilor".

(Nicolae Ceauşescu, Expunere la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982)

Nicolae CALINOIU

În acest an (1983), la recomandarea UNESCO, sînt aniversate pe plan internaţional numeroase personalităţi culturale, în rîndul cărora figurează şi compozitorul Ciprian Porumbescu.

Permiteţi-mi să deschid simpozionul pe tema „Viaţa şi creaţia lui Ciprian Porumbescu, compozitor patriot, precursor de seamă al şcolii muzicale româneşti", organizat de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Uniunea compozitorilor şi muzicologilor şi Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Scopul acestei manifestări ştiinţifice, consacrată împlinirii a 130 de ani de la naşterea lui Ciprian Porumbescu şi a 100 de ani de la moartea sa, este de a pune în lumină, cu puncte de vedere noi, nuanţate, personalitatea artistică a marelui compozitor român, patriotismul înflăcărat care străbate întreaga sa creaţie, contribuţia lui la conturarea idealurilor naţionale şi sociale, etice şi estetice ale mişcării noastre muzicale la începuturile perioadei sale moderne ; totodată, simpozionul va accentua actualitatea creaţiei compozitorului, caracterul profund patriotic, militant al acesteia, pilduitoare prin inspiraţia generoasă din melosul popular, prin simplitate şi accesibilitate.

Deşi a avut o viaţă scurtă, doar de 29 de ani, Ciprian Porumbescu a marcat un moment important în istoria culturii româneşti. Semnificaţia activităţii sale componistice depăşeşte epoca, fiind de o vibrantă şi înălţătoare actualitate. Muzica Imnului de stat al Republicii Socialiste România este melodia cunoscutului sau cîntec *Tricolorul ;* melodia cîntecului *Pe-al nostru steag,* adaptîndu-i-se un text adecvat a devenit Imnul Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste ; de sărbătoarea muncii şi a primăverii 1 Mai, se leagă cîntecul cu acelaşi nume. Aceste 3 lucrări ar fi de-ajuns pentru a-i asigura un loc de frunte în panteonul muzicii româneşti. Dar Ciprian Porumbescu este autorul şi al nemuritoarei *Balade pentru vioară,* al operetei *Crai Nou,* al *Rapsodiei române,* al unor piese corale şi instrumentale care vădesc un talent sclipitor, o conştiinţă naţională mereu trează, o vocaţie patriotică neabătută. Încă din anii de studii, Ciprian Porumbescu s-a remarcat prin adeziunea sa totală la idealurile patriotice, pe care le-a servit prin toate mijloacele — ca autor de cîntece, ca dirijor, ca animator. Activitatea sa i-a atras întemniţarea de către autorităţile imperiului habsburgic, ceea ce i-a afectat sănătatea gră-

bindu-i prematura sa dispariție. În anii studenției la Viena a dat la iveală una dintre cele mai importante colecții de cîntece social-patriotice pentru studenții români ; la Brașov a militat cu fervoare pentru impunerea ideii că folclorul românesc este depozitarul desăvîrșit al sensibilității noastre, că el poate și trebuie să stea la baza creației artistice, așa cum a dovedit-o el însuși prin opereta *Crai Nou*, compusă pe un libret de Vasile Alecsandri, a cărei premieră, din februarie 1882 se constituie într-un eveniment memorabil în istoria culturii românești, cu adînci rezonanțe pe plan artistic și social.

Prin organizarea acestui simpozion și a numeroase alte manifestări festive care au avut și continuă să aibă loc atît în Capitală cît și în alte centre ale țării, manifestări consacrate omagierii lui Ciprian Porumbescu, ne facem o datorie patriotică, răspunzînd înaltelor îndemnuri ale Secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care, în magistrala expunere la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, spunea : *„Nu se poate vorbi de educație patriotică socialistă fără cunoașterea și cinstirea trecutului, a muncii și a luptei înaintașilor"*.

Compozitorul și patriotul înflăcărat Ciprian Porumbescu este un asemenea înaintaș care, prin patosul vieții și activității dăruite celor mai scumpe idealuri ale poporului român, se înscrie în galeria oamenilor de seamă născuți din sînul poporului nostru, a acelor care au imprimat artei și culturii românești puternicul său suflu militant, precum și mesajul umanist al creației durabile.

Apreciindu-i și omagiind asemenea merite, conducerea de partid și de stat au hotărît ca numele său să fie înscris pe frontispiciul celui mai important institut de învățămînt muzical superior din țară, Conservatorul de muzică din București. În comuna sa natală, care îi poartă numele, se află un muzeu și o casă memorială. În multe orașe sînt străzi care poartă numele lui Ciprian Porumbescu și busturi ale acestui precursor de seamă al școlii muzicale românești. Moștenirea sa muzicală a fost tipărită și înregistrată pe discuri. Vieții și activității sale i s-au dedicat numeroase studii, monografii, cîntece, chiar și cărți de ficțiune literară. A fost realizat un film artistic de lung metraj, care s-a bucurat de succes în rîndurile publicului spectator, iar în prezent la Studioul „Alexandru Sahia", se află în curs de realizare un film documentar. Folosind teme din creația lui Ciprian Porumbescu, Gherase Dendrino a compus opereta *Lăsați-mă să cînt* care a cunoscut din 1954, anul premierei, un succes constant, în mai multe montări, inclusiv în străinătate.

Prin intreaga sa activitate, prin caracterul profund patriotic, umanist al creației sale, numele lui Ciprian Porumbescu se înscrie la loc de frunte, în paginile istoriei culturii muzicale românești, ca un exemplu de artist militant, permanent și profund inspirat de idealurile poporului său, de setea lui de dreptate și libertate.

Vă rog să-mi îngăduiți ca, în numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România și al Conservatorului ce poartă numele lui Ciprian Porumbescu, să urez succes deplin lucrărilor simpozionului consacrat vieții și activității acestui strălucit precursor al muzicii românești.

Simpozion Ciprian Porumbescu

Cu prilejul împlinirii a 130 de ani de la nașterea și a unui secol de la moartea compozitorului Ciprian Porumbescu, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și Conservatorul ce poartă numele muzicianului român au organizat, luni 23 mai, un Simpozion cu tema *Viața și creația lui Ciprian Porumbescu, compozitor patriot, precursor de seamă al școlii muzicale românești.*

În cuvîntul său de deschidere, muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor, evocînd personalitatea artistică a compozitorului român, a precizat că scopul acestei reuniuni este de a reactualiza, din perspectiva cercetării muzicologice contemporane, creația lui Ciprian Porumbescu.

În comunicările susținute, muzicologi, cadre didactice și studenți, din București și din alte orașe, au relevat valoarea artistică și patriotismul acestui compozitor înaintaș, concepțiile sale estetice ce corespund unei poziții dintre cele mai progresiste în spiritul epocii, lupta pentru afirmarea școlii muzicale naționale. (De menționat, în acest sens, contribuțiile lui Zeno Vancea, Mihai Cozmei și Enea Borza). A fost subliniată, de asemenea, frecventa circulație a partiturilor lui Porumbescu, în timpul vieții sale, în alte zone ale țării (Banat, Transilvania), larga receptivitate manifestată față de opera sa de artiști și publicul contemporan cu muzicianul (Georgeta și Radu Homescu), ca și perenitatea creației lui Porumbescu, mereu actuală, care ar necesita o investigație mai profundă (Viorel Cosma).

Cîteva materiale de sinteză — semnate de Grigore Constantinescu, Ruxandra Merca și Dana Camil — abordează stilul compozitorului, al cărui nezăgăzuit elan romantic își are moti-

vația într-un caracter extrovertit, animat de un patriotism înflăcărat.

Creația pentru pian și creația vocală a lui Ciprian Porumbescu fac obiectul unor minuțioase analize, datorate lui Carmen Athanasiu și, respectiv, Cristina Sârbu.

„Semnificația documentar-științifică a unei partituri în manuscris : opereta *Crai Nou*" este pusă în lumină de Constantin Catrina, în timp ce Vasile Vasile face cunoscută o importantă contribuție pe linia bibliografiei muzicianului român și anume monografia consacrată acestuia de Lecca Morariu.

Celor 13 comunicări le-a urmat un concert omagial cuprinzînd atît lucrări ale compozitorului sărbătorit — *Vals lent* pentru pian (în primă audiție), *Balada* pentru vioară și pian, piesele *Tricolorul*, *Cîntec popular* (prelucrare), *Serenada*, *1 Mai*, *Pe-al nostru steag* — ca și lucrări dedicate acestuia : *In memoriam Ciprian Porumbescu* de Felicia Donceanu și *Omagiu lui Ciprian Porumbescu* de Doru Popovici. Și-au dat concursul studenți de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și Ansamblul „Cîntarea României" din Tîrgoviște, dirijat de Gh. Dimancea.

Publicăm în continuare comunicările susținute în cadrul Simpozionului „Ciprian Porumbescu".

M. R.

Ciprian Porumbescu — exponent al idealurilor înaintate ale școlii muzicale românești din secolul al XIX-lea

Zeno VANCEA

Este o veche tradiție a poporului nostru de a cinsti memoria celor dispăruți de mult, care, fie prin faptele lor eroice, fie prin gîndirea lor, prin realizările lor în domeniul științei și artei au contribuit la mersul înainte al societății românești.

Azi, cînd în condițiile orînduirii socialiste, muzica românească cunoaște o înflorire deosebită și cînd în cei 100 de ani care s-au scurs de la moartea lui Porumbescu arta sunetelor în țara noastră a făcut un atît de mare progres ajungînd la un înalt nivel, se cuvine să ne aducem aminte cu recunoștință de înaintașii noștri deschizători de drumuri, care, în condițiile dificile ale trecutului, au pus temelia artei și culturii românești.

Într-o perioadă în care curentele și modele muzicale se schimbă cu uimitoare rapiditate, necunoscută pînă acum în istoria muzicii universale, comparînd creația înaintașilor noștri cu aceea a urmașilor de azi, la o judecată mai puțin aprofundată, aceasta ar putea să pară de o valoare mai mult documentară. Dar creația înaintașilor noștri constituie nu numai o mărturie a dificultăților începuturilor, în condițiile istorice defavorabile dezvoltării culturii noastre, cînd abia începuse trecerea de la cîntecul popular la formele muzicale mai evoluate, dar și dovada unei strînse legături cu viața societății. Cele mai reprezentative creații ale compozitorilor români din secolul trecut au fost inspirate din lupta pentru libertate și progres a societății noastre românești din acea vreme.

Dintre acești deschizători de drumuri face parte și Ciprian Porumbescu, celebrat anul acesta cu prilejul împlinirii a 130 de ani de la naștere și a 100 de ani de la moarte. Datorită cîntecelor sale patriotice și atît de melodioaselor sale lucrări instrumentale, el este unul dintre compozitorii români din perioada de dinaintea lui George Enescu, cunoscuți și prețuiți și azi de un cerc mai larg de iubitori ai muzicii. Dovada talentului său o constituie înainte de toate bogata sa invenție melodică, pentru care atît de populara *Baladă pentru vioară și pian* constituie numai unul dintre numeroasele exemple. Opereta *Crai Nou* abundă în melodii care și-au păstrat și ele pînă azi prospețimea ; în aceeași măsură majoritatea pieselor sale pentru pian și vioară sau pentru pian ca și cele cîteva lucrări pentru formații camerale. Potrivit gustului muzical al acelui timp în care a trăit, Ciprian Porumbescu a urmărit să confere muzicii sale o mare accesibilitate, ceea ce a reușit din plin.

Pentru ca creația lor să-și poată îndeplini funcția socială, cuvenita rezonanță în rîndul iubitorilor de muzică al cărui număr creștea tot mai mult, înaintașii noștri au apelat la genuri muzicale mai accesibile publicului, a cărui înțelegere pentru forme muzicale de mai mare complexitate evolua pas cu pas și cu aceasta și procesul de dezvoltare a creației muzicale românești, pînă a face, ca rezultat al acumulărilor cantitative, saltul calitativ realizat prin creația genială a lui George Enescu. Într-o vreme în care compozitorii români erau însuflețiți de idealul făuririi unei arte muzicale românești, ascultînd comandamentele timpului, Porumbescu, la fel ca și ceilalți înaintași, a compus lucrările sale într-un pronunțat caracter național, inspirîndu-se din cîntecele și jocurile populare, pe care le învățase în anii copilăriei de la țăranii ținutului său natal, Bucovina.

Dar creația lui Ciprian Porumbescu, la fel ca și aceea a celorlalți compozitori din secolul trecut, nu era numai expresia unor necesități

de ordin artistic ci ea constituia şi afirmarea unor năzuinţe politice. Conţinutul unor lucrări reprezentative ale lui Caudella, Flechtenmacher, Dima, Mureşianu, Musicescu şi alţii reflectau aceste năzuinţe şi în acest sens şi opera muzicală a lui Porumbescu era oglinda luptei românilor din Bucovina aflaţi sub stăpînirea austriacă. Piese corale ca *Patria Română, Imnul Unirii, Inimă de român, Cîntecul gintei latine, Odă ostaşului român* şi altele sînt nu numai o expresie a dorinţei de eliberare a românilor de sub jugul habsburgic şi a dorinţei de reunificare cu Moldova dar şi un omagiu adus unor mari evenimente istorice ca Unirea Principatelor, Războiul pentru neatîrnare. Două din cîntecele sale patriotice, *Trei culori, Pe-al nostru steag,* au dobîndit înalte semnificaţii politice, întrucît melodia cîntecului *Trei culori* a devenit Imnul de stat al R.S. România, iar melodia cîntecului *Pe-al nostru steag* a devenit Imnul Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste. Participarea sa la mişcarea politică din Bucovina de pe vremea studenţiei sale, cînd era dirijorul corului studenţesc „Arboroasa", a avut drept urmare întemniţarea sa de către autorităţile austriece, ceea ce a grăbit sfîrşitul prematur al muzicianului.

Ciprian Porumbescu rămîne un model al artistului cetăţean şi nu întîmplător Conservatorul din Bucureşti îi poartă numele, aceasta constituind un simbol al sentimentului patriotic şi al devotamentului unui artist faţă de patria sa, aducînd aminte viitorilor muzicieni, compozitori şi interpreţi, că este o nobilă îndatorire de a servi prin artă progresul societăţii noastre.

Ciprian Porumbescu azi

Viorel COSMA

După trecerea unui veac de la moartea lui Ciprian Porumbescu, numele compozitorului străluceşte mai viu ca oricînd în conştiinţa publicului românesc, datorită paginilor sale muzicale care au încălzit inimile multor generaţii de auditori fie prin fiorul lor patriotic, fie prin melosul de esenţă populară. Ciprian Porumbescu rămîne unul din puţinii clasici ai şcolii noastre naţionale din secolul al XIX-lea a cărui prezenţă tot mai vie în sălile de concerte şi spectacol i-au asigurat deja un prestigiu oarecum singular în peisajul nostru componistic. Să nu uităm că este autorul melodiei *Imnului de stat,* că *Balada pentru vioară* a devenit o piesă concertantă ce răsună deseori şi peste hotare, că opereta *Crai Nou* este singura lucrare lirico-dramatică originală ce nu a părăsit de o sută de ani afişul teatrului liric profesionist şi de amatori, că, în sfîrşit, *Cîntecul gintei latine, Pe-al nostru steag* şi *Cîntecul de primăvară* figurează printre şlagărele muzicii corale româneşti. Acest semnificativ şi divers fond de piese muzicale ce i-au menţinut prestigiul artistic în conştiinţa poporului său pînă azi, a contribuit din plin la definitiva sa impunere în istoria artei naţionale. Cum a reuşit Ciprian Porumbescu — a cărui viaţă extrem de scurtă şi a cărui pregătire profesională nu s-a ridicat la înălţimea profesională a unor colegi de generaţie (ca Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, George Stephănescu, Constantin Dimitrescu) — să dobîndească totuşi o indiscutabilă priză la marele public şi să devină în prezent o personalitate de prim ordin în ierarhia muzicii **româneşti ?**

Ascensiunea operei lui Ciprian Porumbescu în peisajul componisticii autohtone a început chiar din ultimii ani ai vieţii sale. Momentele de şoc ale afirmării sale le-a marcat apariţia în 1880 a broşurii de buzunar, indiscutabil singulară ca idee şi conţinut patriotic la vremea aceea, intitulată *Colecţiune de cîntece sociale pentru studenţii români* şi apoi premiera din 1882 a operetei *Crai nou* la Braşov, focar cultural efervescent în inima României, ce îşi cucerise de curînd independenţa naţională. Îndrăzneala compozitorului de a tipări chiar în capitala imperiului habsburgic o culegere de melodii patriotice care se deschidea cu un cîntec de continuitate latină, urmat de un imn al unirii tuturor românilor, şi de o odă la stindardul tricolor al neamului, a zguduit din temelii conştiinţa naţională a tineretului epocii. „Ea a urmărit un ţel precis — după cum scria în revista „Familia", nr. 22 din 16/28.III. 1880 un corespondent înflăcărat din Viena, pe marginea ecoului *Colecţiunii de cîntece sociale* în Banat : a derutat vigilenţa cenzurii imperiale pentru ca aceasta să nu-şi dea seama că modesta cărţulie de cîntece studenţeşti era menită a deveni un factor mobilizator al conştiinţei naţionale în sînul tineretului universitar român, căruia i se potrivea de minune definiţia schumanniană atribuită pieselor lui Chopin, amintind de caracterul muzicii populare poloneze : „tunuri între flori". Citind printre rînduri, descoperim şi sarcinile cu specific educaţional, care constituie valoarea adevărată a *Colecţiunii :* „a uni pe tinerii români într-un suflet". Cît priveşte premiera lucrării *Crai Nou* la Braşov, aceasta i-a determinat pe unii cronicari să-l compare pe Ciprian Porumbescu cu Offenbach, Suppé şi Strauss, acuzîndu-l, în acelaşi timp, de o „mare afinitate cu muzica **din operetele numiţilor compozitori"** În sfîrşit, în revista „Noua bibliotecă română" (1882) şi în „Gazeta Transilvaniei" (nr. 123,

22.X.1882), compozitorul *Rapsodiei române* era elogiat pentru prelucrarea măiestrită a folclorului, jurnalul beletristic-literar al lui Theodor Alexi afirmînd că „d-nul Porumbescu poate sta cu dreptul pe o treaptă cu *Rapsodia ungară* de Liszt".

Să reţinem deci că — încă din timpul vieţii — Ciprian Porumbescu era alăturat (desigur exagerat din punct de vedere artistic, dar justificat politic) lui Chopin, Liszt — adică unor şefi de şcoală muzicală naţională. Enescu nu se născuse la orizontul epocii de independenţă de la 1877, cînd românii aveau nevoie de un mit naţional, spre a fi opus şi impus culturii universale. Ciprian Porumbescu părea convins că a sosit momentul dialogului profesional cu muzicienii străini, fapt care l-a determinat să ia contact, pe diverse căi, cu Anton Bruckner, Giuseppe Verdi, C. M. Ziehrer, Richard Heuberger, Joseph, Eduard şi Johann Strauss, Arrigo şi Camillo Boito, Franz von Supé etc. Este adevărat că sentimentul de superioritate spirituală naţională şi l-a conturat în legăturile directe cu oamenii noştri de cultură din toate unghiurile patriei, din rîndurile cărora nu au lipsit Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, A. D. Xenopol, Mihai Kogălniceanu, Coriolan Brediceanu, Gheorghe Barit, Iacob Mureşianu, pictorii Mişu Popp şi Epaminonda Bucevschi, muzicienii Eusebie Mandicevschi, Isidor Vorobchevici, Gheorghe Dima, Carol Miculi, Tudor Flondor şi mulţi alţii.

După moartea compozitorului (1883), opereta *Crai Nou* şi mai ales corurile au făcut înconjurul României, editarea principalelor pagini muzicale fie de către familie şi de Societatea muzical-dramatică *Ciprian Porumbescu* din Suceava, fie de unii dascăli de şcoală nouă (Dumitru G. Kiriac, Ion Vidu, Timotei Popovici, Ioan D. Chirescu, George Breazul) contribuind la impunerea lui Ciprian Porumbescu în conştiinţa maselor. Itinerarul premierelor operetei *Crai Nou* porneşte de la satele bănăţene şi transilvănene (în frunte cu Biserica Albă), spre a ajunge la Cernăuţi, Cluj, Bucureşti, Suceava, Craiova, Lugoj, Caransebeş, Arad etc. Împlinirea celor 25 şi 50 de ani de la moartea compozitorului s-au transformat în veritabile sărbători naţionale, unde au răsunat multe din creaţiile sale.

După cel de al doilea război mondial, momentul centenarului naşterii lui Ciprian Porumbescu a declanşat în 1953 festivităţi artistice şi culturale de o neobişnuită amploare. A fost primul clasic al muzicii româneşti, căruia i s-a acordat o atenţie oficială fără precedent, marcînd începutul acţiunii de valorificare a moştenirii muzicale pe linie de Stat. Radiodifuziunea Română, editurile, casa de discuri *Electrecord*, studio-ul de filme documentare, ansamblurile de cîntece şi dansuri, şcolile, universităţile şi conservatoarele, casele de cultură de la oraşe şi sate — au acordat un loc important difuzării operei lui Ciprian Porumbescu. Cea mai înaltă instituţie de învăţămînt artistic superior — Conservatorul din Bucureşti — a primit numele autorului *Baladei*. S-a inaugurat complexul memorial de la Stupca, iar satul natal al compozitorului şi-a schimbat denumirea în „Ciprian Porumbescu". Primul ansamblu profesionist de cîntece şi dansuri din Bucovina a preluat titulatura ctitorului de pe meleagurile sucevene.

Evenimente artistice deosebite în viaţa culturală a poporului nostru l-au marcat premierele operetei *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino şi filmul artistic de lung metraj *Ciprian Porumbescu* de Gheorghe Vitanidis. În ambele lucrări, eroul principal este muzicianul bucovinean, iar muzica are la bază cele mai cunoscute şi inspirate pagini muzicale ale creatorului primei operete naţionale. Turneele Teatrului de Stat de Operetă din Bucureşti în R. F. Germania, Olanda, Luxemburg, Ungaria, Polonia, U.R.S.S. etc., şi montarea piesei *Lăsaţi-mă să cînt* de G. Dendrino în Cehoslovacia, R. D. Germană, U.R.S.S. etc., au sporit popularitatea figurii clasicului nostru în contextul universal. În anul 1975, *Malîi Teatr* din Moscova a inclus — ca leitmotiv muzical — în piesa *Păsările tinereţei noastre* de Ion Druţă, cunoscuta *Baladă pentru vioară* de Ciprian Porumbescu. Numeroasele emisiuni de timbre filatelice, filmele documentare şi diapozitivele Studio-ului *Alexandru Sahia*, tipăriturile caselor de creaţie populară, romanele semnate de Constantin Ghiban şi Dragoş Vitencu — toate au lărgit aria de răspîndire a moştenirii artistice porumbesciene.

A sosit acum momentul să ne punem o întrebare de conştiinţă profesională şi patriotică : a făcut muzicologia noastră contemporană pasul decisiv în interpretarea operei şi situarea compozitorului la înălţimea dimensiunii sale reale în istoria culturii muzicale româneşti ? Dacă în sintezele semnate de Zeno Vancea, Octavian Lazăr Cosma, Petre Brâncuşi şi Viorel Cosma locul lui Ciprian Porumbescu apare oarecum judicios surprins, totuşi nu ne putem declara satisfăcuţi cu 10—20 de pagini de sumară caracterizare şi analiză a operei, atîta vreme, cît ne lipseşte o monografie amplă, reprezentativă, semnată de un condei profesionist, cînd nu dispunem de o ediţie critică *completă* a creaţiei muzicale, literare şi didactice, cînd nu avem pe discuri nici măcar marile lucrări *(Crai Nou, Altarul Mănăstirii Putna, La malurile Prutului* etc.) şi cele mai reprezentative piese instrumentale, cînd nu s-au editat *Jurnalul* autobiografic şi interesanta corespondenţă păstrată parţial în Muzeele din Suceava, Braşov, precum şi în diverse colecţii particulare şi biblioteci de stat. Socotim că se profilează riscul unei imagini romantice, pe alocuri deformate de literaturizarea biografiei şi necunoaşterea integrală a creaţiei muzicale, ce ar face din Ciprian Porumbescu un erou naţional, o figură legendară. S-ar împlini astfel visul bucovinenilor de odinioară, dar s-ar pier-

de dimensiunea reală a valorilor naţionale care trebuie să pornească de la etalonul Enescu şi de la capodoperile artei originale.

Indiscutabil, Ciprian Porumbescu a jucat un rol important în mişcarea muzicală românească din veacul trecut, a lăsat un mănunchi de lucrări ce nu vor pieri niciodată şi care i-au asigurat *definitiv* un loc prestigios în cadrul şcolii noastre naţionale. Sîntem convinşi că mai avem încă multe necunoscute în biografia şi mai ales în opera sa, care merită a fi lămurite. Există pagini muzicale de autentică valoare artistică ce nu şi-au dobîndit preţuirea reală. Personalitatea lui Ciprian Porumbescu ni se pare insuficient susţinută de argumente ştiinţifice, de temeinice analize muzicale. Socotim că muzicologia contemporană trebuie să depună eforturi susţinute spre a contura cît mai exact figura acestui tribun al muzicii româneşti pe care poporul nostru l-a îndrăgit pentru sinceritatea sentimentului patriotic, bogăţia inspiraţiei melodice, accesibilitatea limbajului muzical, veşmîntul sonor neaoş românesc. Asemenea atribute de preţ, proprii oricărui creator cu adevărat naţional, l-au impus pe Ciprian Porumbescu în conştiinţa prezentului.

Valoare artistică şi patriotism militant în activitatea şi creaţia lui Ciprian Porumbescu şi a lui Gavriil Musicescu

Mihai COZMEI

În istoria culturii tuturor popoarelor, există personalităţi ale căror preocupări şi împliniri, purtînd peste timpuri o luminoasă aură de frumuseţe şi de generoasă dăruire, se întîlnesc pe aceleaşi coordonate artistice şi patriotic-umanitare, militînd pentru idealurile eliberării şi înălţării fiinţei umane şi pentru propăşirea poporului în mijlocul cărora s-au născut. Este şi cazul compozitorilor înaintaşi — de fapt clasici ai culturii noastre muzicale — Ciprian Porumbescu şi Gavriil Musicescu, a căror activitate şi creaţie exprimă elocvent trăsăturile mişcării muzicale din Moldova şi Bucovina din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Nu ne-am propus, cu acest prilej, o paralelă completă între activitatea componistică şi interpretativă a celor doi muzicieni, ci doar sublinierea unor aspecte, în bună măsură cunoscute, din viaţa şi activitatea lui Porumbescu şi Musicescu, aspecte care evidenţiază unitatea de idei şi de stil a muzicii lor, crezul lor artistic militant, unitate şi crez ce definesc, de fapt, întreaga viaţă muzicală românească din veacul trecut.

Vom menţiona mai întîi faptul că atît pentru Porumbescu, cît şi pentru Musicescu, Iaşul nu a însemnat doar un centru muzical important, ci un simbol al spiritualităţii româneşti, al luptei moldovenilor pentru libertate şi neatîrnare. Cu scurtă întrerupere (1866—1872), Musicescu îşi realizează destinul artistic în bogatul climat literar-artistic al Iaşului de după Unire, ca profesor la Conservatorul de muzică şi declamaţiune (unde face din cursul de armonie o adevărată şcoală de compoziţie [1]) şi ca dirijor al Corului mitropolitan, participînd adesea, cu totală dăruire şi responsabilitate cetăţenească — la evenimentele social-politice şi culturale ale timpului (se cunoaşte, bunăoară, atitudinea sa din timpul Războiului de Independenţă) ; destinul lui Ciprian Porumbescu este legat de Cernăuţi şi mai ales de Braşov [2]), dar gîndul şi inima lui s-au îndreptat în permanenţă spre plaiurile natale sucevene şi spre Iaşi — spre Iaşul lui Grigore Ghica în care vedea nu „pe domnul român, ci pe omul care îşi cîştigase multe merite pentru popor" [3]) cum va declara la procesul „Arboroasei", spre Iaşul lui Alecsandri, scriitor a cărui dragoste pentru cîntecul popular a găsit adînci rezonanţe în conştiinţa tînărului muzician, scrierile „Bardului de la Mircești" servindu-i adesea ca texte pentru creaţiile sale (opereta *Crai Nou*, corurile *Tabără română*, *Cîntecul Margaretei*, *Odă ostaşilor români*, cantata *Altarul Mînăstirii Putna*), în sfîrşit, spre Iaşul lui Flechtenmancher a cărui operetă-vrăjitorie *Baba Hîrca* sau cîntecul *Hora Unirii* i-au servit, probabil, ca modele atunci cînd a scris cea mai valoroasă creaţie a sa, opereta „Crai Nou", sau avîntatele sale cîntece corale patriotice.

Vom menţiona că, îndrăgind arta populară, atît Ciprian Porumbescu cît şi Gavriil Musicescu au apreciat cu entuziasm şi o profundă înţelegere originalitatea şi frumuseţea cîntecului popular, fiind convinşi că o cultură muzicală autentică, naţională nu se poate realiza decît prin valorificarea artistică a folclorului. Este cunoscut răspunsul lui Ciprian Porumbescu la afirmaţiile privind sursele stilistice ale operetei *Crai Nou* : „Şi dacă este vorba de vreun componist care l-am studiat şi-l studiez şi acuma încă cu multă diligenţă, atunci îmi permit a spune că componistul acesta este însuşi poporul nostru român..." [4]). Gavriil Musicescu gîndeşte la fel : „Dîndu-mi seama — scrie el — de valoarea cîntecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică, precum şi de efectul ce ar produce într-o naţiune răspîndirea acestora într-un mod sistematic, mi-am propus să fac o colecţie din aceste cîntece luate direct din gura poporului, spre a le armoniza în tonalităţile în care sînt cîntate de popor" [5]). Ceea ce a şi

făcut publicînd în 1889 colecția de *12 melodii naționale*. Și dacă C. Porumbescu se apropie de folclorul sătesc spontan și întîmplător (cum o face în piesa corală *Frunză verde mărgărit*) fiind atras mai ales de repertoriul vehiculat de lăutari, G. Musicescu se orientează deliberat spre cîntecul țărănesc și chiar dacă nu culege „direct din gura poporului" cum afirmă, realizează, prin simplitatea, claritatea și frumusețea expresivă a armonizărilor sale, „cotirea radicală" [6]) în evoluția creației corale și a școlii naționale de compoziție. Prin contribuția la cristalizarea procesului de valorificare artistică a cîntecului popular, C. Porumbescu și G. Musicescu își înscriu numele în aceeași familie de compozitori. Ei vădesc nu numai pasiune pentru arta muzicală folclorică, ci și un ascuțit gust în alegerea modelelor folclorice și o remarcabilă putere de a pune în valoare expresivitatea melosului popular. Sensibilitatea lor pentru creația literar-artistică a poporului nostru îi apropie, uneori, chiar în procesul de selecționare a versurilor (bunăoară, lucrările : *Frunză verde, foi de nalbă* de C. Porumbescu și *Răsai lună* de G. Musicescu) și, poate, cu deosebire în permanentul apel la colecția de poezii populare adunate și publicate de Vasile Alecsandri. Dincolo de ideile și de realizările practice ale celor doi compozitori, deosebit de important este faptul că apropierea de cîntecul popular este dictată nu de nevoia originalității, ci de conștiința aparținerii la spiritualitatea românească și de dorința de a contribui la cunoașterea și afirmarea valorilor autentice ale poporului nostru.

Preluarea și valorificarea artistică a cîntecului popular este coordonata fundamentală care unește preocupările și împlinirile componistice ale lui C. Porumbescu și G. Musicescu, fără îndoială, cu deosebiri de sursă stilistică și calitate determinate de măiestria și experiența artistică, de climatul muzical în care au activat. În afară de toate acestea, există în activitatea celor doi valoroși muzicieni aspecte și realizări surprinzătoare prin similitudinea lor. Desigur, coincidențele nu pot defini trăsăturile a două personalități diferite temperamental, diferite și prin traiectoria existenței lor. Pot însă demonstra tendințe artistice și idealuri social-politice asemănătoare, pot dezvălui o anumită unitate de atitudine în raport cu evenimentele trecutului și ale prezentului. În acest sens, se impune constatarea că atît Gavril Musicescu cît și Ciprian Porumbescu fac parte din generația de intelectuali și oameni de artă care au văzut lumina zilei în perioada — aproximativ un deceniu — dintre momentul 1848 și momentul 1859 (Musicescu = 20 martie 1847 ; Porumbescu = 2 octombrie 1853). Într-o bună măsură, sînt, deci, normale o seamă de apropieri privind convingerile estetice și social-politice, precum și momentele importante ale biografiei lor muzicale, chiar dacă activitatea lui C. Porumbescu se consumă intensiv, într-o derulare frenetică (mai puțin de 10 ani de activitate muzicală), iar aceea a lui G. Musicescu se împlinește extensiv (aproape patru decenii) în epoca de modernizare a societății românești de după Unirea din 1859 [7]). Datele privind pregătirea de specialitate a celor doi muzicieni ne oferă un punct comun care poate explica interesul lor pentru expresivitatea vocală în primul rînd, dar totodată și pentru cîntecul coral : studiile într-o instituție de învățămînt teologic unde muzica ocupa un loc însemnat în ansamblul tuturor disciplinelor (C. Porumbescu, la Institutul teologic din Cernăuți și G. Musicescu la Seminarul din Huși). Perfecționarea muzicală la Viena, în cazul lui C. Porumbescu ; la Petersburg, în cazul lui G. Musicescu — îi îndrumă spre tradiții muzicale diferite, cu însemnate consecințe asupra creației.

Un alt aspect comun al afirmării celor doi muzicieni îl constituie activitatea de organizare și conducere a unor formațiuni corale (în cazul lui C. Porumbescu, corurile societăților „Arboroasa", „România jună", dar mai ales corul Reuniunii române de gimnastică și cîntări din Brașov ; în cazul lui G. Musicescu, în mod deosebit corul Mitropoliei din Iași), activitate care a marcat în mod fericit și creația lor, în primul rînd stilul scriiturii corale. Este interesant de observat că Ciprian Porumbescu și în aceeași măsură Gavriil Musicescu au văzut în ansamblul coral un organism muzical cu importante funcții artistice și sociale, inclusiv aceea de modelare a conștiințelor auditorilor și coriștilor, în spiritul dragostei pentru limba și muzica poporului nostru. Așa se explică opinia lor, scrisă la distanță de aproape un deceniu, cu privire la repertoriul corurilor țărănești din Banat. Trimis de „Gazeta Transilvaniei" la Chizătău unde a avut loc un concurs la care participau coruri țărănești (1882), C. Porumbescu constată : „Peste tot caut să observ că corurile noastre s-au cam depărtat de muzica pe care ar trebui să o cultive, cu deosebire de muzica națională poporală. Compozițiile cele mai frivole, textele cele mai rău traduse sînt cîntate cu o silință vrednică de lucruri mai bune[8]). Opt ani mai tîrziu, în 1890, cu ocazia celebrului turneu al corului mitropolitan, Gavriil Musicescu descoperă în Banat aceeași situație : „...tot ce se cîntă e muzica compozitorilor germani, așa că caracteristica muzicală proprie nu se aude. Inteligența și poporul o simte aceasta, dar nu-i poate găsi leacul și aceasta provine numai de acolo, că le lipsesc oamenii speciali muzicii dintre români...[9]). Știm acum că turneul corului condus de G. Musicescu a însemnat nu numai un strălucit succes al artei corale, ci și moment de răscruce în domeniul creației. Și dacă ascultînd cele *12 melodii naționale* armonizate de Musicescu, Gh. Dima a simțit nevoia să-și exprime public opinia, iar Ion Vidu și Timotei Popovici s-au deplasat la Iași pentru a studia cu compozitorul ieșean, să ne imaginăm consecințele audierii acestor bijuterii corale asupra creației unui compozitor cum a fost Ciprian Porumbescu.

Cea mai importantă și elocventă coincidență privind creația lui C. Porumbescu și a lui G. Musicescu se vădește în realizarea colecțiilor de cîntece corale pentru elevi și pentru studenți. Aflat la Viena, activînd în cadrul societății *România jună*, C. Porumbescu se hotărește să alcătuiască acea *Colecțiune de cîntece sociale pentru studenții români*, publicată în anul 1880, cu scopul — scrie autorul — de „a contribui cît de puțin la cultivarea cîntecului și alimentarea spiritului social..." [10]). Este prima colecție de cîntece pentru tineret realizată de un compozitor român. Dar mai presus de aceasta, este volumul în care apar, pentru prima dată două dintre cele mai importante cîntece din repertoriul de cîntece patriotice al

școlii noastre de compoziție : *Imnul Unirii* și *Cîntecul tricolorului*. După aproape două decenii, în 1898, înțelegînd importanța unui repertoriu muzical care să se adreseze vîrstelor școlare, înțelegînd mai ales rolul educativ al unor cîntece patriotice cu o structură muzicală accesibilă, melodioase și pline de elan, G. Musicescu publică *25 cînturi pentru una, două, trei și mai multe voci, destinate uzului școlilor*". Este una dintre cele mai valoroase colecții de cîntece pentru elevi realizată de un compozitor român. Și în această colecție, figurează cîteva din cîntecele corale patriotice care au intrat în repertoriul permanent al formațiilor de școală din țara noastră.

Aceste două colecții, reprezintă momente de referință în creația lui C. Porumbescu și a lui G. Musicescu, în general în creația muzicală românească. Ele însumează trăsături care sînt caracteristice muzicii celor doi compozitori și, în aceeași măsură, etapei de dezvoltare a culturii noastre muzicale. Prin ideile abordate, cîntecele care alcătuiesc aceste colecții exaltă momente importante din istoria poporului nostru, cîntă idealurile de libertate, neatîrnare și unire, exprimînd direct și convingător dragostea de viață, dragostea pentru frumusețile patriei noastre. Din punct de vedere muzical, cîntecele acestor colecții realizează o sinteză complexă între intonațiile provenite din tradiția și practica muzicală națională, folclorică sau cultă și elementele ritmo-melodice caracteristice muzicii europene, contribuind la cristalizarea trăsăturilor stilistice ale cîntecului patriotic românesc. Indiferent de tema abordată, compozitorii nu își pun probleme deosebite de scriitură muzicală, urmărind mai ales realizarea unei structuri melodice expresive care să confere valoare artistică și pregnanță emoțională conținutului militant-patriotic al cîntecelor.

Prin tot ce au năzuit și au realizat, prin credința lor neclintită în frumusețea artei populare și în virtuțile expresive ale cîntecului, prin valoarea nepieritoare a creației lor, Ciprian Porumbescu și Gavriil Musicescu — de la dispariția cărora se împlinesc anul acesta o sută de ani și respectiv optzeci ani — își înscriu numele printre marii premergători ai muzicii noastre care, în a doua jumătate a veacului trecut, au fost nu numai făuritori de cultură muzicală, ci și artiști cu o înaltă conștiință cetățenească, patriotică.

BIBLIOGRAFIE ȘI NOTE

[1]. Pascu, George : *100 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași*, 1964, p. 44.

[2]. Breazul, George : *Ciprian Porumbescu*, în „Pagini din istoria muzicii românești", I, București, Editura Muzicală, 1966, p. 319.

[3]. Ibidem : op cit. p. 311.

[4]. Ibidem : op. cit., p. 329 ; Cosma Viorel : *Ciprian Porumbescu*, Editura de Stat pentru imprimate și publicații, București, 1957, p. 31.

[5]. Breazul, George : *Gavriil Musicescu*, Editura Muzicală, București, 1962, p. 53.

[6]. Cosma, Octavian Lazăr : *Hronicul muzicii românești*, IV, Editura Muzicală, București, 1976, p. 340.

[7]. Debutînd cam în aceeași perioadă în viața muzicală, Porumbescu și Musicescu se confruntă cu aceleași greutăți și cerințe specifice vieții noastre muzicale din a doua jumătate a veacului trecut, răspund, prin arta lor spiritului militant al epocii, marcat de evenimentele și împlinirile din anul 1877.

[8]. Breazul, George : op. cit., p. 331.

[9]. Ibidem : op. cit., p. 124.

[10]. Cosma, Viorel : op. cit., p. 26.

Aspecte ale rapsodismului romantic în creaţia lui Ciprian Porumbescu

dr. Grigore CONSTANTINESCU

Pentru exponenţii afirmării unei tinere şcoli naţionale de compoziţie, principalele probleme de creaţie se situau, se ştie, sub focalizarea a două direcţii principale. Prioritară apare sublinierea complexului expresiv emanînd din sensibilitatea specifică, particulară unei anumite comunităţi naţionale — poezia, literatura, muzica, creaţia formelor şi imaginilor. Nu mai puţin importante, dar poate mai dificil de realizat fără parcurgerea unor etape succesive de asimilare şi manifestare, sînt elementele profesionalismului componistic, fără de care dialogul artistului cu semenii, pe plan naţional, şi cu alte popoare, pe un teren cultural mai vast, este greu de stabilit.

Ciprian Porumbescu, exponent al celei de a doua generaţii de romantici români, reflectă în esenţă ambele ipostaze, urmărind un drum al său, din păcate întrerupt înaintea unor finalizări concludente. Creaţia sa — aşa cum bine sublinia într-o schiţă de portret Zeno Vancea [1]) — poartă marca unui talent neobişnuit, unei mari dăruiri de melodist, unei puternice legături cu ideile progresiste ale epocii, dar toate acestea se întregesc parţial în cele scrise, constituindu-se mai mult în semnele a ceea ce *ar fi putut* fi Ciprian Porumbescu.

Ne vom opri, în consideraţiile ce urmează, asupra unui aspect din creaţia sa, care prin totalitatea componentelor este specific romanticilor — rapsodismul. Gen care se defineşte într-o nouă accepţiune tocmai în secolul al XIX-lea, rapsodia parcursese deja în şcoala românească cîteva stadii, de la aranjamentele, potpuriurile şi fanteziile pe arii naţionale, la lucrări ce se înscriu a atare în literatura instrumentală şi vocal-instrumentală respectivă. Două partituri asupra cărora ne îndreptăm atenţia — *Altarul Mănăstirii Putna* şi *Rapsodia română* — oglindesc la Ciprian Porumbescu atît evoluţia genului cît şi, pe de altă parte, progresul artistului pe făgaşul unui profesionalism componistic, sprijinit de un talent ale cărui valori au fost subliniate în numeroase rînduri [2]).

Scrisă în 1877, la solicitarea membrilor societăţii „Arboroasa", lucrarea *Altarul Mănăstirii Putna* are în constituţia ei atît trăsăturile mozaicate ale potpuriului, cît şi unele elemente care anunţă orientarea către rapsodie. Concepută pe versurile lui Vasile Alecsandri, gîndită pentru solist, cor şi pian, lucrarea se desfăşoară prin alăturarea unui destul de mare număr de idei muzicale care tălmăcesc impresiile imediate ale compozitorului la lectura poemului, într-o stare sufletească deschisă exaltării sentimentelor patriotice.

Suita celor 19 secţiuni (sau „numere") alcătuitoare are o anumită rigoare de dramaturgie muzicală, la stadiul ilustrării accesibile a poemului [3]). Din aceste secţiuni, uşor de detectat prin profilul lor diferenţiat, o parte prezintă forme de dans, de largă circulaţie în epocă sub înfăţişări de prelucrare instrumentală — poloneză-mazurcă, ländler, vals, horă. Altele amintesc genuri vocale aparţinînd aceluiaşi perimetru repertorial — romanţă[4]), baladă, barcarolă, marş [5]), cîntec patriotic [6]), recitativ [7]) — la care se adaugă şi momente descriptiv plastice, de tipul pastoral (imitaţie de bucium) [8]).

În ansamblu, lucrarea cuprinde 9 mişcări rapide, 9 mişcări lente, separate ca „numere", precum şi o mişcare reunind succesiunea lent-repede, dimensiunile acestora fiind variabile dar echilibrîndu-se pe parcursul celor 254 de măsuri ale partiturii. Acestui aspect, care pledează pentru genul de potpuri, i se adaugă însă unele trăsături proprii unei concepţii mai unitare, care tinde spre rapsodie, ca sinteză a unui gen narativ cu particularităţi naţionale. Concepţia asupra relaţiilor tonale (o evoluţie justificată dramaturgic de la modurile minore — *la, re* — către cele majore — conducînd spre afirmarea modului de *fa)* dezvăluie o oarecare abilitate a nuanţărilor intermediare, prin inflexiuni pasagere sau popasuri de scurtă durată, precum şi unele incursiuni într-un modalism de natură intuitivă. [9])

În mozaicul ideilor, Ciprian Porumbescu revine asupra unora din motive, folosind mai ales procedeul reluării libere, al aluziei sau al reminiscenţelor fragmentare, acordînd, în acest sens, secţiunii introductive o oarecare pondere. Dacă aceste secţiuni au în sine o structură simplă, concepţia asupra formei, prin caracteristicile funcţiei expresive şi a procedeelor de prelucrare, dezvăluie, dincolo de cele 19 „numere", o posibilă organicitate a suprafeţelor mai ample. După introducerea, cu valenţe în crearea atmosferei, (reunind trei numere), urmează o suprafaţă narativă mai amplă (reunind 10 numere), în care unele momente reprezintă autentice dezvoltări motivice, şi un final (5 numere) în care apare o mai rapidă enunţare a ideilor, rememorînd expresiv desfăşurările anterioare şi conducînd spre o Coda apoteotică (1 număr) [10]). În fine, repartizarea echilibrată a componentelor sonore — *pian* în Introducere şi în pasaje dezvoltătoare centrale, *voce solo* în două momente de enunţ recitativic, egale ca dimensiuni (13 măsuri, în nr. 3 şi în nr. 13) şi *cor* acompaniat pe tot parcursul desfăşurării narative — pledează pentru o viziune componistică ce depăşeşte acel prim aspect de „fragmentarium"-potpuri, semnalat, îndreptăţind aprecierea că ne aflăm în faţa unei experienţe apropiate de genul rapsodic.

Scrisă în 1882, la o diferență de cinci ani față de partitura anterioară, *Rapsodia română* nu este doar semnul mai pregnant al talentului tînărului muzician. Totodată se poate aprecia că, din mai multe puncte de vedere, problematica comunicării de atitudine militantă națională, cît și cea de manifestare profesională, și-au conturat mai ferm trăsăturile. Ne aflăm în fața unui evident progres componistic, prin care se certifică perspectiva unei ascensiuni creatoare, pe care am putea-o presupune.

Potrivit spiritului rapsodic romantic, în această lucrare se precizează natura unui epos instrumental bazat pe caracteristicile definitorii ale genului : alegerea tematicii, prioritatea unor motive în alcătuirea întregului, clarificarea formei. Toate acestea pot fi considerate ca importante nu numai în ceea ce au însemnat în creația lui Porumbescu. Ele au o pondere considerabilă și în configurația școlii naționale, manifestarea rapsodică — în primul rînd după modelul instrumental lisztian — fiind o treaptă cucerită de Porumbescu și colegii săi de generație.

Alegerea tematicii respectă principiile unei selecții din lumea folclorului (sau a motivelor de largă răspîndire în epocă), conducînd la recreere în acest spirit, uneori pînă la identificarea cu modelul. Principalele genuri sînt reprezentate, de la cel al temei de cîntec epic, la joc, doină, baladă sau romanță, cu unele incursiuni și în formele convențional spectaculoase ale muzicii de salon. Economia de motive, notarea lor mai particulară, semnalează un evident progres față de lucrarea amintită anterior. Dacă tratarea tematicii este în general cea rapsodică, prioritatea unor elemente — ne referim la tema inițială [11]), care revine pe parcursul lucrării, pînă la o simbolică coda — indică o orientare către poematic, cu sensuri expresive ce depășesc enunțul muzical limitat sau simpla inventariere a unor modele.

Mai interesantă apare și modalitatea de organizare a construcției formale, maturizată ca alură și asigurînd, alături de scriitura ritmică variată și preocuparea pentru o anumită ținută stilistică, personalitatea opusului. Planurile tonale par a fi de asemenea obiectul unei mai atente observări asupra efectelor posibil de obținut [12]), ceea ce se adaugă ca o dovadă în plus că Ciprian Porumbescu devenise mult mai stăpîn pe uneltele sale de lucru.

De-a lungul celor 202 măsuri — ceea ce reprezintă pentru pian o lucrare mai dezvoltată — se desfășoară 7 secțiuni delimitate prin tempo pe principiul contrastului sau al gradării. De proporții inegale, fiecare din aceste secțiuni are de această dată o construcție aparte, cu o logică a așezării motivelor principale și secundare organizate în forme simple — lied tripartit cu episod, rondo simplu, triptic strofic, variațiuni [13]) Privind motivele alcătuitoare în ordinea apariției și semnificației lor, putem observa că nu ne aflăm, cum se poate crede la o primă vedere, în fața a patru teme alcătuitoare ale *Rapsodiei*. Avem de a face cu un mozaic de motive tematice principale și secundare (acestora din urmă rangul fiindu-le conferit de revenirea lor sau de simpla enunțare episodică) prin care se asigură bogăția expresivă de tip rapsodic. [14])

Melodica, ritmica, nuanța unei sugestii improvizatorice, forma arhitectonică și limbajul armonic apar astfel ca proprii unei rapsodii de tip romantic, apreciată de cercetători pe drept cuvînt ca un moment al pianisticii noastre romantice [15]), deși sîntem conștienți că șlefuirea ulterioară a unor pasaje de tehnică a avut un rol în valorificarea concertantă a partiturii [16]), ceea ce nu este cazul versiunii orchestrale [17]) în care repetările și insistențele subliniază tocmai laturile mai slabe, convenționale ale lucrării.

Ciprian Porumbescu s-a manifestat în aceste două creații — și ele se adaugă altor realizări semnificative în genuri diferite — ca un autentic compozitor romantic, cu adeziune imediată la unul dintre cele mai actuale și eficiente genuri ale epocii. Prin modalitățile rapsodismului, atitudinea sa de romantic militant se accentuează, capătă relief. Poate nu este greșit să vedem mai mult decît promisiunile unui mare talent, în aceste partituri. Ale unui talent care ar fi avut nevoie de timp și liniște ca să rodească. Or, Ciprian Porumbescu, pentru a le suplini, nu a avut decît flacăra înaltă și pură a iubirii pentru neam, oameni și muzică. Cît a luminat această flacără, o știm cu toții.

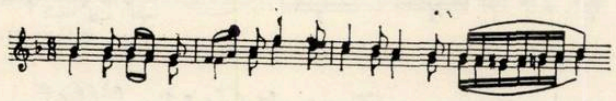
NOTE

[1]) „Însușirea cea mai caracteristică a muzicii lui Porumbescu este marea ei melodicitate. Sub acest aspect, Porumbescu nu este întrecut poate de nici un alt compozitor al nostru din secolul XIX. Melodia sa este de o mare spontaneitate. dar, în general, facilă, datorită uimitoarei ușurințe cu care compunea... din această cauză... își așternea ideile adeseori fără prea mare spirit autocritic. Moartea sa prematură l-a împiedicat să ofere adevărata măsură a talentului său, lipsind muzica românească de lucrări de valoare durabilă, pe care, desigur, le-ar fi realizat..." ; — Vancea Zeno, *Creația muzicală românească*, sec. XIX-XX, vol. I, pag. 160, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1968.

[2]) O.L. Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, Ed. Muzicală București, 1976 ; Zeno Vancea, op. cit. ; Petre Brâncuși, *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. II, Ed. Muzicală București, 1980 ; V. Cosma, *Ciprian Porumbescu, Opere alese*, Ed. de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1958 ; Rodica Oană Pop, *Creația pianistică românească*, secolul XIX, Editura Muzicală, București, 1980 ; George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1966.

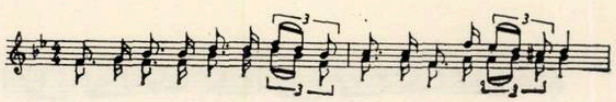
[3]) „Muzica are forță de portretizare, deși Porumbescu se mulțumește cu lapidare elemente sugestive, fără să insiste asupra acestora, deoarece preocuparea îi este canalizată înspre obținerea ambianței legendare, în liniile sale mari. Decurge de aici că tipul dramaturgiei narative are contingențe cu muzica ilustrativă, cu descriptivismul căruia nu-i sînt proprii intro-specțiile, analiza psihologică de caracter". O.L. Cosma, op. cit. pag. 380.

[4]) „Inventivitatea lui C. Porumbescu poate fi ușor reperată în această linie melodică ce ne amintește de stilul altor cîntece ale sale, cu vagi ecouri de romanță, în măsura de 6/8."



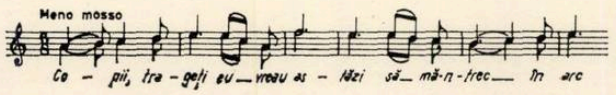
O.L. Cosma, op. cit. pag. 379.

[5]) „Iar *Căpitani, ostași* are la bază o variantă a *Marsiliezei* care în veacul trecut se bucura de circulație în cercurile militante românești".



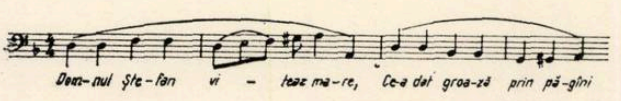
O.L. Cosma, op. cit. pag. 379.

[6]) „Se întîlnesc mai multe derivații melodice, mai multe prelucrări conștiente, motivice, sau tematice, care vădesc înrîurirea exercitată asupra creației muzicale de spiritul militant al cîntecului social. Ele sînt condensate în expresia și dinamica liniei melodice, modelînd țesătura sonoră care dobîndește accente eroice, epice sau luminoase, pline de viață înrîuriri ale patrioticului cîntec *Deșteaptă-te române*, sub înfățișarea..."

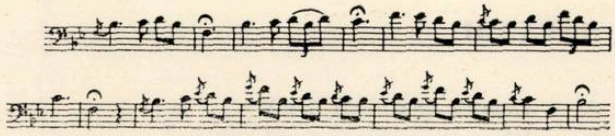


P. Brâncuși, op. cit. pag. 347. și O.L. Cosma, op. cit. pag. 379

[7]) Istoria aflată sub semnul luptei necurmate pentru păstrarea ființei naționale se deapănă după preludiul instrumental, atmosfera... fiind reliefată în solo-ul de bas, conceput în *modul re,* moment asemuit cu vocea unui rapsod al cronicii românești". P. Brâncuși, op. cit. pag. 347.



[8]) „Melodica din *Altarul Mănăstirii Putna,* pledează pentru talentul fecund al compozitorului, identificîndu-și izvoarele în cîntecul popular și patriotic. Cît de pregnantă este influența folclorică o demonstrează această temă cu colorit de bucium, de esență pastoral-vitejească evocatoare a oamenilor de demult, care se edifică după principiul variațional".



O.L. Cosma, op. cit. pag. 378

[9]) „Unele elemente izbutite, prin tratarea inspirată a corului bărbătesc, pot fi remarcate în *Altarul Mănăstirii Putna* pe versuri de Vasile Alecsandri, lucrare ce poate fi socotită, în ciuda stîngăciilor componistice, una dintre primele cantate din muzica românească. Scriitura corului bărbătesc este de mare efect, contrar limbajului armonic, oarecum simplist și schematic. Intuiții modale, căci Ciprian Porumbescu nu cunoaștea legile armoniei modale, pot fi observate mai ales în secțiunea *Agitato* (măsura 149 și următoarele, n.n.). În exemplul oferit se distinge întîi *re* minorul armonic, apoi modulația spre *do* major și modulația spre modul de *sol* cu rezonanțe frigice..." Popovici, Doru — *Muzica corală românească,* Editura Muzicală, București, 1966.

[10]) Vezi anexa nr. 1

[11]) „Este o temă în caracter epico-vitejesc, un semnal de bucium, avînd ca profil modal pregnant *sol* minor cu treapta IV ridicată, cu labilitatea treptei VII, aducînd în încheiere o formulă cadențială frigică... Incontestabil, această idee muzicală are farmec și caracter național. Pe parcurs, va fi augmentată, dezvoltată nu atît melodic, cît prin fundalul care-o reliefează. Introducerea este brăzdată de formulele caracteristice acestei idei pe care le vom auzi, pasagere, într-o secțiune centrală *(Allegro vivace),* și vor încheia lucrarea (*Maestoso*). În acest fel, se asigură organicitatea discursului..." O.L. Cosma, op. cit. pag. 403.

[12]) „Structura tonală a acestei *Rapsodii* este axată în jurul a două tonici — *sol* și *si bemol,* pe prima dintre ele construindu-se moduri minore, iar pe cea de a doua, moduri majore... Prezente în chiar secțiunea inițială, ele crează de la început atmosfera sonoră a unui *polimodalism succesiv,* atît de proprie muzicii românești...". Rodica Oană Pop, op. cit. pag. 152.

[13]) Vezi anexa nr. 2

[14]) Vezi anexa nr. 3

[15]) „*Rapsodia...* surprinde prin strălucire și virtuozitate instrumentală, prin bogăție coloristică și timbrală... materialul muzical de sursă folclorică dobîndește o laborioasă prelucrare pianistică...". Rodica Oană Pop, op. cit. pag. 151

[16]) „Nefiind pianist, scriitura pianistică era simplă, nepretențioasă, iar Aurelia Cionca, introducînd în repertoriul său această lucrare, și-a permis să-i aducă unele îmbunătățiri, ceea ce s-a soldat cu sonorități concertante. efecte pianistice, varietate în folosirea tehnicii instrumentale.

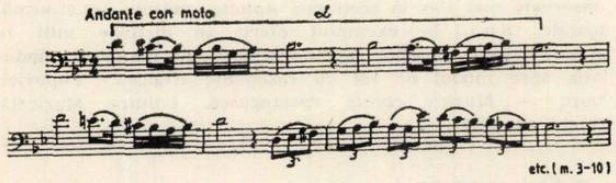
ANEXA I

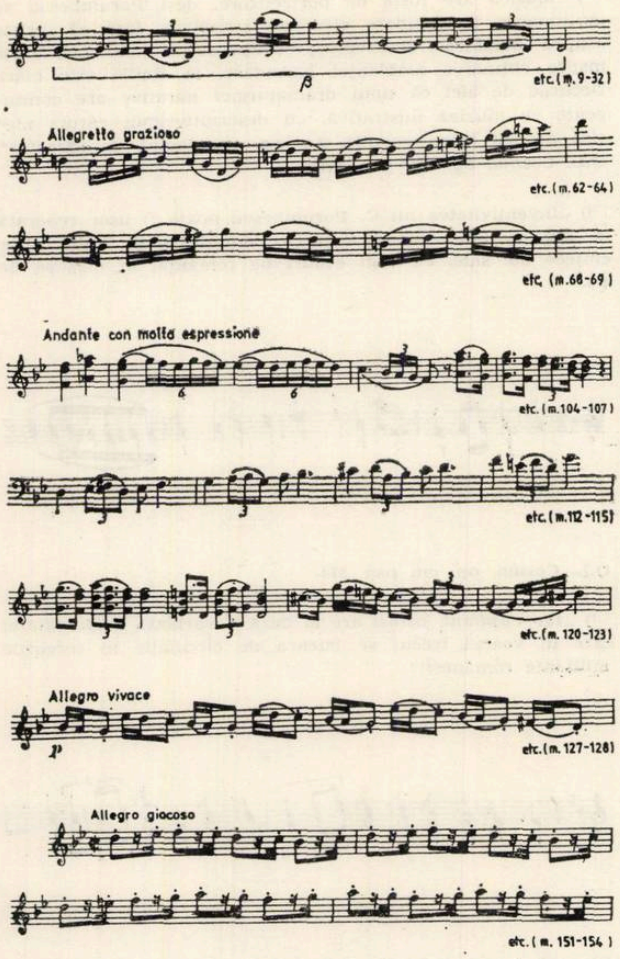
Introducere (47 măsuri) A — C
Dezvoltare (148 măsuri) D — M
Final (39 măsuri) N — R
Coda (17 măsuri) S

ANEXA II

A — *Andante con moto* (lied)
B — *Allegretto grazioso* (rondo mic)
C — *Andante con molto espressione* (triptic strofic)
D — *Allegro vivave* (hibrid dezvoltare)
E — *Allegro giocoso* (variațiuni)
F — *Maestoso* (repriză 1)
G — *Lento* (repriză 2)

ANEXA III





Idealuri și împliniri ale muzicienilor transilvăneni din epoca lui Ciprian Porumbescu

Enea BORZA

În 15 august 1871, la Putna, erau de față : Mihai Eminescu, Ion Slavici, Mihail Kogălniceanu, Alexandru Xenopol, Grigore Tocilescu și alți fruntași ai vieții politice și culturale. S-au citit discursuri, s-a manifestat pentru libertate și independență. S-a încins și o horă, ce simboliza înfrățirea și unirea tuturor românilor, veniți pe acele plaiuri ale țării de sus, unde, cu 400 de ani înainte, Ștefan cel Mare ctitorise lăcașul unde a rămas pentru vecie. Ciprian Porumbescu, elev de 13 ani, înflăcărat de entuziasmul general, a luat vioara din mîna starostelui lăutarilor Grigore Vindereu, și a cîntat cu mult foc. „Tată, am cîntat Daciei întregi !" a exclamat apoi, îmbrățișîndu-l pe tatăl său, Iraclie.

Din viața și creația lui Ciprian Porumbescu, reiese clar, că această exclamație nu a reprezentat numai un moment spontan, izolat. *Imnul Unirii, Tricolorul, Cîntecul de primăvară,* devenit cîntecul de înfrățire al oamenilor muncii de 1 Mai, *Ginta latină* și atîtea altele, sînt cîntece pentru Dacia întreagă. Aceste cîntece, de cînd le-a publicat la Viena în 1880, în *Cîntece sociale pentru studenții români,* au constituit principala hrană spirituală patriotică și avansată a generațiilor ce au urmat. Sînt mărturii că aceste cîntece s-au răspîndit atît de mult în Transilvania, încît puteau fi auziți țăranii la holde, cîntînd *Pe-al nostru steag e scris unire* și *Trei culori cunosc pe lume.* De asemenea în armata habsburgică, aceste cîntece murmurate de către ostași întreținеau moralul și nădejdea că ceea ce era just trebuia să izbîndească ! Cîntecele lui Ciprian Porumbescu circulau alături de *Deșteaptă-te române !,* imnul mișcării de eliberare națională a tuturor românilor, țîșnit din marea adunare populară de la Blaj din 15 mai 1848, cînd Simion Bărnuțiu a exprimat răspicat protestul împotriva unirii samavolnice cu Ungaria, a exprimat vibrant și patetic, dar riguros exact, în ce condiții neomenoase trăiau și munceau zeci de mii de iobagi români în Transilvania, și a cerut drepturile politice ale națiunii române, de a-și utiliza limba în justiție, în administrație, în școli, asigurarea învățămîntului românesc, inclusiv a unei universități românești, ș.a. Adunarea de la Blaj a insuflat maselor majoritare de români, întruniți pentru prima oară în asemenea proporții, conștiința forței pe care o reprezentau, dîrzenia necesară în lupta lor dreaptă, națională și socială. Astfel, idealurile muzicienilor transilvăneni erau idealurile unei întregi națiuni subjugate ce năzuia spre lumină, erau același dor pe care Ciprian l-a exprimat la 18 ani : „să cînte Daciei întregi". În același orășel de la întretăierea Tîrnavelor, pe care Eminescu l-a numit, cînd l-a privit pentru întîia oară, de pe deal : „Te salut, mică Romă !", a avut loc, în 1868, protestul reprezentanților populației românești, împotriva încorporării Transilvaniei la Ungaria, săvîrșită în 1867, protest concretizat prin actul numit : „Pronunciamentul de la Blaj". În anul 1867, Iosif Vulcan deschide coloanele revistei *Familia* în Oradea, surprins plăcut la primele încercări poetice ale unui june de numai 16 ani și îi publică poeziile *De-aș avea* și *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie.* Mihai Eminescu ca și Vasile Alecsandri erau citiți cu fervoare și utilizați ca surse de inspirație de către compozitorii transilvăneni Gheorghe Dima (1847—1925) și Iacob Mureșianu (1857—1917). Idealurile acestora erau comune cu cele ale lui Ciprian Porumbescu și ale tuturor compozitorilor români din acea epocă. Ei voiau să pună bazele unei muzici culte românești, să contribuie cu toate puterile la ridicarea națiunii române și la împlinirea treptată a idealurilor ei. Se simțea îngrijorată autoritatea de stat din acele apuse vremi, de felul în care se manifesta entuziasmul populației din Transilvania pentru unirea principatelor din 1859 și cum se cînta *Hora Unirii,* în cîte variante pretutindeni, iar pentru dobîndirea independenței de stat a României, cît de mulți voluntari au trecut „vama cucului" să lupte pentru România, cît de mari erau colectele ce s-au strîns în țara de dincoace de munți, pentru cei ce luptă dincolo de munți !

Compoziția corală *Peneș Curcanul* de Iacob Mureșianu e numai o mostră despre marea fervoare ce a avut loc în domeniul artistic, în acel an. Activitățile susținute ale lui Dima și Mureșianu, corurile formate pretutindeni, cum a fost cel de la Chizătău, înființat în 1857, serbările elevate ale ASTREI, în fiecare an în alt oraș din Transilvania și Banat, toate acestea întreținеau flacăra vie a nădejdii că situația de atunci se va îmbunătăți, se va schimba radical. Crearea partidelor naționale române în 1869, în Transilvania, Banat și Ungaria și apoi unificarea acestora în 1881 într-un singur partid, Partidul Național Român ce cerea în programul său revenirea la autonomia Transilvaniei, a însemnat o maturizare a conștiinței de sine a poporului român, întreținut cu un moral ridicat, prin viața artistică înfloritoare ce o susțineau compozitorii, dirijorii și marele număr de coriști și artiști amatori. Corurile și liedurile sau doinele, scrise de Dima și Mureșianu, aveau privirile îndreptate spre cei din „țară". În 1882, Ciprian a compus opereta *Crai Nou* la Brașov, dorind să existe acest gen și în muzica românească. În același an, la Blaj, Iacob Mureșianu a compus uvertura *Ștefan cel Mare,* ce e, de fapt primul poem simfonic din literatura muzicală românească, destinat la fel, tuturor românilor de pretutindeni. În 1884, Dima compune balada vocal-simfonică *Mama lui Ștefan cel Mare,* conducîndu-se după același subiect literar, în același spirit elevat artistic ce cultivă faptele de laudă din istorie, care constituie temeiul moral al generațiilor ce vin. În această perioadă de acerbă luptă pentru existență a românilor din Transilvania, o luminoasă figură este aceea a lui Alexandru Mocioni (1841—1909) care a contribuit atît la formarea bazei materiale pentru românii din Transilvania, Banat, Crișana, Maramureș și Ungaria, fondînd o serie de bănci, cît și prin lupta

politică și culturală, fiind pe rînd președinte al Partidului Național Român, al Astrei, al Societății pentru fond de teatru român, înlesnind plecarea cororilor bănățene la București, susținător al ziarelor *Luminătorul*, *Dreptatea* (Timișoara) și *Drapelul* (Lugoj). Personalitatea lui era atît de strălucită și rolul lui pentru promovarea culturii românești atît de însemnat, încît în viață fiind, aproape nu s-a știut că e compozitor, și încă un promotor al culturii muzicale clasice la noi, compunînd Suitele pentru pian *Gînduri fugare* în 1864—1865 (deci la un an după *Sonata pentru pian* de Stephănescu), două sonate pentru pian în 1872 și în 1882, marea Sonată pentru pian și violoncel. Un *Marș funebru* compus în 1877, are termen de comparație, în același gen în literatura pianistică românească, doar cu cele compuse de Gheorghe Scheletti și de Iacob Mureșianu. Iacob Mureșianu compune în 1884 oratoriul *Mînăstirea Argeșului*, ce exprimă o idee profundă a poporului român aceea a necesității jertfei, pentru realizarea unui scop deosebit. Muzica sa de înaltă inspirație, conține frumuseți ce încă se dezvăluie, cum s-a dovedit la recentele reprezentări de la Brașov, în decembrie 1982 sub formă de oratoriu, iar în mai 1983 „scenic" ca și o operă, ca și în 1911 la Blaj.

În 1888 a publicat capriciul *Cimpoiul*, urmat de *Ardeleana*, *Olteanca* ș.a., împlinindu-și astfel idealul de a crea o literatură pianistică românească. Corurile lui Dima și cele ale lui Mureșianu reprezintă de asemenea idealuri împlinite. Liedurile lui Dima, fin cizelate și în acompaniamentul pianului, și alături de ele și cele care abia încep să se cunoască, cele ale lui Mureșianu, se înscriu în aceeași categorie a „idealurilor împlinite". Cu toate că liedurile lui Alexandru Mocioni sînt compuse în limba germană, pe versuri de poeți clasici germani, nu putem să le omitem, reprezentînd un nivel de cultură muzicală clasică, ce apare la noi în anii 1879 și 1880 (cele două caiete de lieduri op. 8 și op. 10).

Baladele lui Iacob Mureșianu (*Brumărelul*, în 1895, *Brîncoveanu Constantin*, în 1905, ș.a.) răspîndesc valoroasele culegeri de folclor ale lui Vasile Alecsandri, și exprimă sentimente elevate într-un stil muzical romantic, plin de o căldură ce cucerește.

În 1888 tot Iacob Mureșianu publică în primul an de apariție al revistei sale *Musa Română*, în nr. 4 și 5, un text vast cuprinzînd biografia lui Ciprian Porumbescu și *Hora Măriorica*, în nr. 4 din aprilie 1888.

În anul 1908, excepționalul dirijor de cor Augustin Bena (1980—1962), în cadrul rodnicei sale activități la Sibiu, revizuiește orchestrația operetei *Crai Nou*, compusă în mare grabă, într-un timp scurt de trei luni. Prezintă cu succes opereta *Crai Nou* și imnul *Tricolorul*, împlinindu-se 25 de ani de la moartea timpurie a lui Ciprian. În anul următor, 1909, același compozitor, dirijor și animator al vieții artistice, Bena, orchestrează sceneta satirică *Cisla* de Ciprian Porumbescu și o reprezintă astfel în cadrul Reuniunii sodalilor români. În 1920, același Augustin Bena organizează la Cluj-Napoca un mare festival Ciprian Porumbescu, pe care-l va reactualiza în 1933, în sala Operei Române. Îndrăgitele melodii pentru vioară și pian *Balada*, *Reveria* și *Dorul* și-au găsit în orașul universitar prima lor publicare, datorită competentei editări a profesorului de vioară Romulus Cionca de la Conservatorul clujean. Opereta *Crai Nou* a fost reprezentată pe scena operei Române din Cluj-Napoca în stagiunea 1927—1928, premiera la 1 oct. 1927, dirijor fiind Jean Bobescu.

Numărul manifestațiilor transilvănene, pentru răspîndirea operei lui Porumbescu, nu poate fi precis indicat. Afecțiunea pentru Ciprian și opera sa caldă, inspirată, exista încă de cînd mai trăia. Singur scrie în 1882, cînd a participat la lucrările juriului la Chizătău, împlinindu-se 25 de ani de la înființarea corului de plugari, că în Banat oamenii „îl cunosc mai bine decît în Bucovina". La Lugoj, Timișoara, Caransebeș l-au purtat pe brațe și au dat serate în cinstea lui. Fapt incontestabil e simțămîntul de unire și solidaritate spirituală al românilor de pretutindeni, simțămînt hrănit de cîntările inspirate ale lui Ciprian, primite imediat după apariția lor, ca un bun al întregului popor român, mai presus de granițele de atunci. Idealurile muzicienilor transilvăneni au fost aceleași cu ale lui Ciprian, de a „cînta Daciei întregi", ideal a cărui împlinire a umplut inima doar a venerabilului compozitor și dirijor Gheorghe Dima, singurul care a mai trăit marile zile ale Unirii celei mari din 1918. „V-am așteptat de 1000 de ani, și ați venit ca să nu ne mai despărțim niciodată", i s-a spus în București, delegației transilvănene în 14 decembrie 1918, sosiți să comunice guvernului român marea hotărîre de la 1 decembrie.

Semnificația documentar-istorică a unei partituri muzicale în manuscris: opereta „Crai nou" de Ciprian Porumbescu

Constantin CATRINA

Cunoaștem din cîteva articole și studii de muzicologie că pierderea manuscrisului original al operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu pe un text de Vasile Alecsandri a stîrnit, în timp, repetate investigații din partea muzicienilor și, nu în ultimul rînd, a unor cercetători de alte profesii.

Odată cu achiziționarea de către Biblioteca muzeului primei școli românești din Șcheii Brașovului, în 1958, a unui bogat fond de manuscrise, afișe și partituri muzicale provenite din preocupările arhivistice și bibliotecărești ale compozitorului și folcloristului Tiberiu Brediceanu, între care și un manuscris al operetei *Crai Nou*, s-a crezut că importanța acestei probleme a luat sfîrșit, noi înșine consemnînd acest eveniment fără rezervă.

Și cu toate lămuririle minuțioase aduse de Tiberiu Brediceanu în ceea ce privește manuscrisul operetei *Crai nou* neliniștea identificării unor partituri cu același titlu a continuat să pună, mereu, semne de întrebare.

Intrînd deci în patrimoniul Bibliotecii muzeului primei școli românești din Șcheii Brașovului, profesorul Ion Colan, directorul instituției între anii 1957—1968, înregistrează manuscrisul muzical primit de la Tiberiu Brediceanu și îi stabilește următorul text de prezentare : *Manuscrise, 1882, nr. 73, 142 pagini, Ciprian Porumbescu. Partitura operetei CRAI NOU după care a dirijat la Brașov, în premieră, spectacolul. Exmplar unic.*

Cercetările întreprinse în 1961 de muzicologul Viorel Cosma privitoare la vechimea și apartenența acestei partituri muzicale sînt reluate cu zece ani mai tîrziu, de profesorul bucovinean Victor Buta care citînd o scrisoare a lui Augustin Bena din 1923 dar și descoperind la Arhivele statului din Brașov cîteva însemnări referitoare la viața și activitatea lui Friedrich Böhme (instrumentist, cornist, al Capelei orășenești din Brașov în perioada 4 februarie 1881 — 16 aprilie 1883), fixează ideea, fără rezerve, că exemplarul operetei *Crai nou* din Șcheii Brașovului se datorează talentului de orchestrator al acestuia din urmă.

Reflectînd cu interes asupra cercetărilor întreprinse pe marginea manuscrisului nr. 73 sîntem datori a conchide că impunerea ideii de orchestrare a operetei *Crai nou* de către Friedrich Böhme se datorează, mai întîi, profesorului și folcloristului Andrei Bîrseanu (1858—1922) care prin publicarea scrisorii adresată lui Lazar Nastasi și semnată de Ciprian Porumbescu face trimiterea precum că acesta *(Fr. B.,* sub. n.) „i-a ajutat lui P[orumbescu] la orchestrarea operetei *Crai nou*". Și e posibil ca aceeași sursă, poate și unele informații primite în timp de la Tiberiu Brediceanu, să-l fi determinat pînă și pe Augustin Bena să consemneze peste ani, că schița de partitură după care a reorchestrat opereta *Crai nou*, în 1908, ar fi aparținut unui „chior sau slut", „un oarecare șef de muzică din Brașov". Este clar, în ce ne privește, că A. Bena nu mai știa la data cînd îi răspundea, în 1923 lui Tiberiu Brediceanu, după ce fel de manuscris întocmise partitura sa de orchestră precum și reducția pentru pian.

Între cîteva ipoteze lansate pe marginea orchestrării manuscrisului original al operetei *Crai nou* poate că cea a profesorului Lecca Morariu, precum că Friedrich Böhme l-ar fi ajutat pe Porumbescu «dar și pe alții» pentru copiatul de note, ni se pare în reținerea ei, ca întemeiată.

Această concluzie nu poate să anuleze, așa cum apreciază muzicologul Viorel Cosma, ideea că manuscrisul nr. 73 al Bibliotecii muzeului din Șcheii Brașovului va rămîne, în timp, un document de certă valoare arhivistică și unul din exemplarele operetei *Crai nou* după care compozitorul Ciprian Porumbescu a dirijat spectacolul de la Brașov din 27 februarie/11 martie 1882.

Dar ceea ce susținea Ion Colan, în 1964, că manuscrisul nr. 73 din Șcheii Brașovului este un exemplar unic al acestei operete devine, astăzi, un amănunt depășit deoarece identificarea unor noi exemplare, cu același titlu, îmbogățește nu numai fișierul cronologic al circulației partiturii respective dar și surprinderea unor deosebite semnificații cultural-artistice și patriotice prilejuite de unele reprezentații cu opereta *Crai nou* de Ciprian Porumbescu.

Descrierea și importanța manuscrisului operetei CRAI NOU de la Biserica Albă. Făcînd parte din imperiul Austro-Ungar, Biserica Albă (azi, Bela Crkva din Jugoslavia) a realizat, încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, ca și multe alte așezări urbane și rurale din părțile Banatului și Transilvaniei, o intensă acțiune de organizare a învățămîntului, a vieții publice și culturale locale. Afirmarea spiritualității românești, mai ales după 1850, ca urmare a Revoluției de la 1848, s-a impus și aici cu autoritate.

Legați de părțile Banatului prin cîteva instituții comune (Magistratul și Camera advocaților de la Timișoara), prin activitate artistică prilejuită de adunările generale ale *Astrei* și S.T.R., românii de la Biserica Albă s-au organizat între cei dintîi în diferite asociații, reuniuni de muzică și teatru, între care renumitul lor cor, înființat în 1879, despre care Iosif Vulcan avea numai cuvinte de apreciere.

Prin mănunchiul de coriști dar și datorită entuziasmului unor cărturari, învățători și funcționari români între care Vicențiu Babeș, deputat dietal din 1873, precum și a avocatului dr. I. M. Roșiu, mișcarea artistică de la Biserica Albă a cunoscut, cel puțin în perioada 1890—1918, înfăptuiri demne de reținut.

Și nu ne este dificil a argumenta aceste considerații mai ales acum cînd dispunem de un manuscris al operetei *Crai nou*, partitură a cărei istorie se identifică cu viața și activitatea artistică a românilor de la Biserica Albă, cu lupta lor pentru cultivarea limbii și a tradițiilor populare strămoșești.

De altfel atît manuscrisul cît şi reprezentarea operetei *Crai nou* la Biserica Albă se datoresc, în primul rînd, contactului prilejuit de Adunarea generală a „Astrei" de la Braşov, din august 1883, cînd li se prezintă participanţilor, între care şi cîţiva români din partea locului, spectacolul cu acelaşi titlu sub conducerea artistică a muzicianului D. Jaschick şi, mai apoi a legăturilor amicale cu Iraclie Porumbescu.

Revenind la manuscrisul de la Biserica Albă, descoperit între fondul de cărţi necatalogate al Bibliotecii judeţene din Braşov, amintim că atît vechimea cît şi proveniența acestei partituri muzicale ne este lămurită prin scrisoarea autograf, în cerneală neagră, semnată de dr. I. M. Roşiu, avocat şi preşedintele *Corului vocal român* de la Biserica Albă. Scrisoarea (anexată acestui exemplar) adresată lui Iraclie Porumbescu se referă la următoarele aspecte : *„Reverendisime D[omnu]le ! Pare[-]mi-se la tempul seu V-am făcut atent ca să nu daţi la oameni din România plane la cei obscuri opereta Crai nou, parcă am presimţit că n-o mai primiţi. Amesurat dorinţei D[umnea]voastre noi partitura Crai nou avînd-o în arhivă descrisă de capela milit[ară] illo tempore am dispus pre spesele noastre şi foarte voluminoasă după finalisare la moment Vi-o punem la disposir.*

Primi-Ţi [e]spresia Veneraţiei noastre care Vi-o pastram. Biserica Albă 1/III[18]95.

Dr. I. M. Roşiu

Remarcînd finalizarea acestei partituri muzicale româneşti, pe care copiatorul de note Köhler o consemnează prin dată şi loc, *Weinskirchen am 13 august 1896*, se poate aprecia că acest exemplar nu a ajuns să fie cunoscut de părintele Iraclie Porumbescu care, aşa după cum ştim, moare la 13 februarie 1896. Doar Marioara Raţiu, grijulia soră a fratelui său Ciprian, înţelegînd valoarea partiturii primită de la Biserica Albă dar şi pe cea a scrisorii respective, păstrează cu grijă aceste „documente" pentru a dovedi, în timp, valoarea şi semnificaţia exemplarului ce i-a parvenit în urma morţii tatălui său, Iraclie Porumbescu.

Datele amintite ce fixează valoarea patrimonială a acestei partituri se sprijină pe încă două însemnări autograf. În primul rînd, pe fila de început a partiturii, preşedintele Corului vocal român, dr. I. M. Roşiu, precizează : „Această operetă numai cu convoirea D[omnu]lui Eraclie Porumbescu (din Rădăuţ[i] — Bucovina) per Alt-Fratauz, se poate produce public şi aceasta numai de corul vocal român din Biserica Albă." În al doilea rînd, Tiberiu Brediceanu, ca cel care cunoaşte acest exemplar, cu mulţi ani în urmă, notează pe aceeaşi pagină a manuscrisului, sus în dreapta : *„După premiera din Braşov «Crai nou» s-a executat mai întîi la Biserica Albă (Banat) pe la 1891—[189]2...Tib[eriu] Brediceanu"*.

Printr-o altă notiţă, în creion albastru, se consemnează că *„Decopierea partiturii a costat 40 de fl[orini]"*. Şi poate chiar dr. I. M. Roşiu, ca urmare a morţii părintelui Iraclie, să fi fost acela care a expediat respectiva partitură pe adresa : *„Raţiu, str. Buzeşti, 67"*.

Ce importanţă acordăm partiturii operetei *Crai nou* de la Biserica Albă ? În primul rînd acest manuscris se impune prin textul ce însoţeşte muzica fiecărei voci solistice sau corale şi de aici valoarea lui indiscutabilă faţă de exemplarul din Şcheii Braşovului. Din punct de vedere al desfăşurării materialului muzical observăm o identificare cu cea a manuscrisului nr. 73. Cîteva greşeli de scriere sau omisiuni în partitura de la Biserica Albă nu contravin observaţiilor noastre.

Dar studiul acordat acestui exemplar ne obligă a deschide şi cîteva paranteze : mai întîi credem că la Biserica Albă a ajuns, pentru a se executa cea dintîi copie completă a operetei *Crai nou*, chiar originalul acesteia. Altfel cum s-ar fi păstrat această lucrare cu textul ei indispensabil prezentării scenice ? Deducem acest amănunt chiar din scrisoarea avocatului I. M. Roşiu care îl sfătuia pe Iraclie Porumbescu să nu împrumute partitura generală unor persoane necunoscute. În al doilea rînd, apelînd la aceeaşi scrisoare, precum şi la rîndurile consemnate în *România muzicală* din 1894 prin care Aron Bobescu era invitat să restituie manuscrisul operetei *Crai nou* (Apud Viorel Cosma) socotim că pierderea originalului acestei lucrări s-a petrecut într-unul din oraşele de dincoace de munţi, probabil la Bucureşti. Dacă afişul din 7 aprilie provenit dintr-o sursă bucureşteană, donat de Marioara Raţiu Muzeului *Ciprian Porumbescu*, ar fi consemnat şi anul reprezentaţiei cu opereta *Crai nou* de către Societatea muzicală *Mugur*, sub direcţiunea măestrului N. Ghermănescu de la *Teatrul liric*, am încheia, probabil, drumul unor asemenea căutări.

Este cert, însă, că după august 1896 şi pînă în 1908 cînd Augustin Bena reorchestrează partitura operetei *Crai nou*, singurul exemplar muzical complet care circulă în ţară, şi care exista de fapt, este cel de la Biserica Albă aflat în grija Marioarei Raţiu.

Împlinirea în 1908 a douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu a trezit, în multe din oraşele ţării, un deosebit interes pentru creaţia muzicianului. Organizările artistice nu au întîrziat a fi împlinite. La Bucureşti, de exemplu, Societatea corală *Carmen* desfăşoară un concert cu fragmente din *Crai nou ;* la Lugoj, Reşiţa-Montană, Prigor, Bozovici, Curtea, Bistriţa, Oraviţa, Oradea au prins viaţă cîntecele lui Ciprian Porumbescu. Pînă şi la Turnu Măgurele opereta *Crai nou* se prezintă în întregime. La Braşov, în ziua comemorării, s-a organizat un concert cu lucrările compozitorului, iar Andrei Bîrseanu a vorbit cu duioşie despre fostul său coleg şi prieten Ciprian Porumbescu.

Cum Societatea pentru crearea unui fond de teatru român avea în preocupările sale şi stimularea creaţiei şi interpretării muzicale, s-a luat hotărîrea ca omagierea personalităţii lui Ciprian Porumbescu să se facă prin reprezentarea operetei *Crai nou* şi a tabloului muzical-coregrafic *La şezătoare* de Tiberiu Brediceanu. Şi lucrul acesta a fost posibil datorită ideii de achiziţionare, de la Marioara Raţiu, în 1905, a manuscrisului operetei *Crai nou* pentru care S.T.R. a plătit suma de 500 coroane. Evenimentul a fost consemnat de *Gazeta Transilvaniei* iar *Drapelul* de la Lugoj, unde activa Valeriu Braniște, un monograf de prestigiu al vieţii şi creaţiei compozitorului Ciprian Porumbescu, îşi informează astfel cititorii : «Toate

notele manuscrise ale acestei operete, precum și orchestrarea, formează de aici înainte proprietatea *Societății pentru fond de teatru român* și respectiva societate va trebui să tipărească întreaga partițiune cu orchestrarea completă, precum și un extras pentru pian, ca să devină mai accesibilă pentru marele public iubitor de muzică națională».

Că lucrarea provenită de la Marioara Rațiu a intrat definitiv în patrimoniul S.T.R. ne-o confirmă *Raportul Comitetului* despre activitatea sa din anul 1906/7, adresat adunării generale de la Cohalm în care se spune : „[...] pentru pregătirea și înaintarea scopurilor propriu zise ale societății s-au cheltuit în acest period de trei ani și anume de la 31 octombrie 1904 pînă la datul prezentului raport (12 noiembrie 1907) suma de Cor[oane] 21.978.28, în care sumă se cuprind bursele și ajutoarele date domnilor : Z[aharia] Bîrsan, Aurel P. Bănuț, Romul Băilă și Ionel Crișan [...] precum și prețul cunoscutei operete *Crai nou* de Ciprian Porumbescu.

Deși manuscrisul operetei *Crai nou*, achiziționat de la Marioara Rațiu, era reprezentat de o partitură bine conservată, S.T.R., probabil prin Tiberiu Brediceanu, hotărăște a-i încredința lui Augustin Bena, în 1908, pe atunci profesor de muzică și dirijor al *Reuniunii române de muzică* din Sibiu, reorchestrarea acestei partituri precum și întocmirea unei reducții pentru pian. Și într-un timp record (26 martie — 29 aprilie 1908) A. Kraus din Sibiu finalizează copierea partiturii *Crai nou* de Ciprian Porumbescu — Augustin Bena.

Peste ani, reconstituind momentul elaborării orchestrației la opereta *Crai nou*, Augustin Bena avea să consemneze : «După cîte mi-aduc aminte, mi s-a trimis o schiță de partitură [...]. Iar partitura pentru pian n-a fost, cu siguranță, nici un fel de schiță, cu atît mai puțin originală. Eu am făcut extrasul de pian, pe care trebuie să-l aveți acolo, după partitura de orchestră întocmită de mine și purizată de [A.] Kraus [...] Cluj, 26 aprilie 1923. A. Bena».

Informația, destul de șovăielnică, transmisă de Augustin Bena, a indus în eroare pe unii cercetători ai manuscrisului nr. 73 din Biblioteca muzeului din Șcheii Brașovului presupunînd că acesta ar fi servit respectivului muzician pentru reorchestrarea operetei *Crai nou*.

În confruntarea celor relatate mai înainte se vede că atît Tiberiu Brediceanu cît și Augustin Bena uitaseră, de fapt, atît de forma cît și de valoarea exemplarului operetei *Crai nou* achiziționat în 1905 de la Marioara Rațiu.

Anii și evenimentele celor două războaie mondiale, dar mai ales timpul adunat în peste patru decenii (Tiberiu Brediceanu — de exemplu — la data la care redactase memoriul cu privire la manuscrisul operetei *Crai nou* din Șchei împlinise vîrsta de 81 de ani), influențaseră mult asupra exactității desfășurării unor evenimente la care își aduseseră contribuția mulți cărturari români din Transilvania, între care și muzicieni.

Doar, singură, pe Marioara Rațiu, în anii postbelici, o preocupă regăsirea partiturii *Crai nou*, care îi e cerută din mai multe părți. Ea — așa cum se știa — dăduse copia ce o avea «Teatrelor Române» din Ardeal, copie pierdută în timpul războiului.

După o sută de ani de la prezentarea în premieră a spectacolului cu opereta *Crai nou* de Ciprian Porumbescu (Brașov, 27 februarie/11 martie 1882) istoriografia muzicală românească dispune de 5 partituri muzicale (două partituri în manuscris 1, 2 și trei partituri manuscris de epocă sau cu semnificație deosebită : 3, 4 și 5) ale aceleiași lucrări : 1. Opereta *Crai nou*, reducție de pian descoperită în localitatea Vicolul de Jos de învățătorul Ion Viconeanu, fostul bibliotecar al *Reuniunii de cîntare* din Suceava, în prezent în patrimoniul Muzeului muzicii românești. Singurul exemplar în care se află *Cîntecul Dochiței* (Actul II, nr. 7) ; 2. Opereta *Crai nou*, partitură generală pentru orchestră, fără textul ariilor și vocilor din cor. Exemplarul a fost donat de Tiberiu Brediceanu, în 1961, Muzeului primei școli românești din Scheii Brașovului ; 3. Opereta *Crai nou*, partitură generală pentru orchestră (text și muzică) copie realizată la Biserica Albă (după un manuscris autograf) și achiziționată în 1905 de la Marioara Rațiu de către S.T.R. ; 4. Opera *Crai nou*, partitură generală pentru orchestră, întocmită de compozitorul Augustin Bena (în 1908) în vederea manifestărilor artistice prilejuite de comemorarea a 25 de ani de la moartea compozitorului Ciprian Porumbescu. Avînd ca model partitura generală provenită de la Biserica Albă, Augustin Bena operează cîteva schimbări (nu esențiale însă).

Exemplarul de la Biserica Albă	**Exemplarul de la Sibiu**
Actul I, scena I	**Actul I, scena I**
Cor : *Crai nou.* Aria Dochiței cu cele două strofe și apoi corul *Crai nou.*	Cor : *Crai nou.* Aria Dochiței (strofa I-a). Cor : *Crai nou.* Aria Dochiței (strofa II-a) și din nou corul *Crai nou.*
Actul II, scena VII	**Actul II, scena VII**
Duetul Dochița-Ispravnicul se desfășoară, la început, în tempo de moderato și apoi, fără introducere, în tempo de vals și D. C.	Orchestra, preludiu în tempo de vals (32 de măsuri, cu repetiție). Proză și duetul Dochița-Ispravnicul, în tempo de moderato și apoi în tempo de vals.

Această modificare din actul II (scena VII-a) adusă de orchestratorul Augustin Bena am identificat-o și în partitura după care se dirijază azi spectacolul, cu același titlu, de către Teatrul muzical din Brașov. Un argument în plus pentru a aprecia contribuția adusă de Augustin Bena la circulația și valorificarea scenică a operetei *Crai nou*. 5. Opereta *Crai nou*, reducție de pian, întocmită de Augustin Bena (în 1908) la solicitarea S.T.R., pentru același eveniment artistic românesc.

Partiturile manuscris 3, 4 și 5, în prezent în Biblioteca județeană din Brașov (secția *Colecții speciale*), au fost identificate și studiate de noi între anii 1981—1983.

Studiul partiturilor respective, unele informații din presă ne-au adus în atenție cîteva probleme cu semnificații istoriografice muzicale deosebite și pe care, în finalul acestor pagini, vrem numai să le enunțăm :

— în primul rînd, am remarca circulația manuscriselor muzicale, mai ales a lucrărilor corale, ca modalitate de succes a legăturilor artistice dintre compozitorii și interpreții secolului trecut ;

— inițierea unor colaborări ale cîntăreților amatori cu reuniunile muzicale românești din diferitele regiuni ale țării (Zosim Butnariu din Brașov în rolul lui Moș Corbu din spectacolul cu opereta *Crai nou* de la Biserica Albă din decembrie 1891 iar Tucudia și Iacobescu de la Lugoj în același spectacol prezentat la Brașov în august 1883) ;

— un profund și nobil crez patriotic dovedit de cărturarii ardeleni și bănățeni, în organizarea și susținerea unor momente artistice cu prezențe ale muzicii autohtone ;

— o fructuoasă și prietenească colaborare între cororile, soliștii, dirijorii și instrumentiștii români și reuniunile muzicale ale germanilor, sîrbilor și maghiarilor, precum și cu fanfarele militare, în scopul susținerii unor spectacole lirice și vocal-instrumentale de mai mare amploare ;

— impunerea cronicii de concert ca specie de analiză și evaluare critică a producțiilor muzicale românești și universale. Numele lui Iosif Vulcan, iar mai tîrziu, cele ale lui Horia Petra-Petrescu, Dr. Alexandru Bogdan, Ion Agârbiceanu ne rămîn ca exemplu în acest domeniu.

O monografie despre Ciprian Porumbescu

Vasile VASILE

În curînd Editura muzicală va pune la dispoziția cititorilor cea mai amplă, mai documentată și mai autentică prezentare a vieții și creației lui Ciprian Porumbescu, datorată lui Leca Morariu. În felul acesta se statornicește convertirea la muzicologia românească a unui nume de prestigiu care o onorează, cel al lui Leca Morariu, cercetător care, fără să fi avut o profesiune muzicală, și-a consacrat întreaga viață adunării și studierii unui vast material despre viața și activitatea lui Ciprian Porumbescu.

Dar cine este Leca Morariu ?

Am încercat să găsim răspunsul în cîteva din cărțile de istorie a literaturii, pentru a constata că cel care a lărgit orizontul cercetării eminescologice, adăugînd investigațiilor consacrate luceafărului poeziei românești, pagini însemnate și valoroase și a sporit bibliografia lui Ion Creangă, cu titluri indispensabile întru descifrarea personalității marelui povestitor moldovean (neluînd în seamă că este inițiatorul și conducătorul singurei reviste consacrate cunoașterii gîndirii lui Eminescu, *Buletinul „Mihai Eminescu"*), nu este luat în seamă.

Între cei care nu-l neglijează se numără George Călinescu. În monumentala sa *Istorie a literaturii române*, citează, la bibliografia generală mai multe titluri ale lucrărilor de istorie literară ale lui Leca Morariu. Și ni-i aminte — ca să folosim propria-i expresie — că același George Călinescu, în *Viața lui Eminescu*, citează, la „biliografia eminesciană" nu mai puțin de 15 titluri ale lui Leca Morariu *(Frățînii Eminescu, Folcloristul Eminescu, Eminescu și Manni Tardini, Obîrșia lui Eminescu, Sentimentalism sau știință ?, Coincidențe, Data împrietenirii lui Eminescu cu Creangă, Eminescu inițiator al serbării de la Putna, Data și locul nașterii lui Eminescu, Gheorghe Eminovici, tatăl lui Eminescu, Eminescu copil, Eminescu elev, Iarăși obîrșia Eminovicenilor, O contribuție uitată pentru istoriografia lui Eminescu, Idolul celei dintîi iubiri a lui Eminescu).*

Nici istoria filologiei românești n-a dovedit mai multă gratitudine față de cel care-și lua, în 1912, doctoratul cu *Morfologia verbului predicativ român* (studiu publicat în 1925, la Cernăuți) și în a cărui activitate se conturează o distinctă direcție de cercetare filologică.

Ni s-a părut firesc să-i găsim numele în recentul *Dicționar de lingviști și filologi români*. Spre mirarea și regretul nostru nu s-a întîmplat așa, în ciuda faptului că *Dicționarul* citat acordă atenție unor filologi și lingviști de incomparabil mai mică valoare decît Leca Morariu.

Nu la fel de necunoscute vor rămîne pentru istoria culturii bucovinene, cărțile sale consacrate unor fapte sau figuri culturale din această parte a țării dovedindu-se de neînlocuit în reconstituirea acestei istorii.

Și mai recunoscătoare pare a fi istoria folcloristicii românești, care, prin Ovidiu Bîrlea, Iorgu Datcu și Sabina Stroescu, i-au rezervat spațiul și locul cuvenit în ultimele două lucrări consacrate acestui domeniu. Vom adăuga că și folcloristul Ion Mușlea a apelat frecvent și a făcut referiri la cercetarea folcloristică a cărturarului bucovinean.

Istoricul literar, filologul, folcloristul, profesorul Leca Morariu se apropie de muzică prin intermediul părintelui său, Constantin Morariu (1854—1927), coleg de școală și tovarăș de suferință în temnița de la Cernăuți, prieten și frecvent partener muzical al lui Ciprian Porumbescu, unul din cei cinci membri ai conducerii *Arboroasei* și cărturar preocupat de istoria culturii și artei în Bucovina, traducător în limba română, al liricii lui Goethe și Schiller.

În familia Morărenilor muzica era — cum s-ar spune — la ea acasă. Bătrînul luptător pentru drepturile românilor din dezrădăcinata Bucovină este un mare admirator și interpret muzical, preocupare transmisă și fiilor lui, cu care alcătuiește un cvartet sui-generis : Victor Morariu — vioară, Aurel —

flaut, Alexandru (Leca) — violoncel, Elvira — pian.

Leca Morariu va moşteni şi dragostea pentru muzică, dar şi cultul pentru Ciprian Porumbescu şi pentru tatăl său, Iraclie, de la Constantin Morariu, cel care va îndeplini pentru Ciprian şi Berta, rolul lui Lawrence din *Romeo şi Julieta,* consfinţind întru veşnicie, nu mult timp după dispariţia muzicianului de la Stupca, legătura sfîntă dintre cei doi îndrăgostiţi, despărţiţi nu din cauza prejudecăţilor de castă, ci a celor religioase şi naţionale.

Climatului muzical familial se va adăuga apoi căsătoria cu Octavia Lupu-Morariu, laureată a Conservatorului din Viena, secţia Canto şi Pian, cu o diplomă semnată şi de George Enescu, o pasionată iubitoare a muzicii lui Ciprian Porumbescu şi cea care îi va fi lui Leca un preţios ajutor în parcurgerea întregii emanaţii melodice a fiului Şipotelor Sucevei. Mezzosoprana şi pianista Octavia Lupu-Morariu va fi cea care va da viaţă multor pagini din creaţia lui Porumbescu.

Înscrierea lui Leca Morariu pe orbita cercetării operei muzicianului român este determinată de modelul tatălui său, autor al uneia din cele dintîi monografii dedicate creatorului nemuritoarei *Balade,* a primei rapsodii şi primei operete româneşti, la 25 de ani de la moartea lui (tipărită la Suceava, în 1908), dar şi de investigarea vastului cîmp al vieţii spirituale din Bucovina şi Moldova.

De-a lungul unei jumătăţi de secol, figura lui Ciprian Porumbescu intră în obiectivul central al preocupărilor lui Leca Morariu, alături de Mihai Eminescu, Ion Creangă, Epaminonda Bucevschi etc.

Cea mai veche dovadă de statornicire a cărturarului bucovinean, profesor, decan şi apoi prorector al Universităţii din Cernăuţi, asupra vieţii şi creaţiei lui Ciprian Porumbescu poate fi considerată cea din 1915, cînd locotenentul în rezervă Leca Morariu, rănit şi convalescent la Viena, cumpără violoncelul lui Ciprian Porumbescu, scos la licitaţie, de către guvernul austriac, împreună cu toate celelalte bunuri ale societăţii *România jună.* Trimiţîndu-l Mărioarei Porumbescu, îi scrie că se gîndeşte la un muzeu Ciprian Porumbescu.

Se poate afirma fără riscuri că Leca Morariu are dreptul de a fi considerat cel mai consecvent cercetător al celor mai diverse aspecte ale vieţii şi activităţii autorului actualului nostru imn de stat.

În 1923 el dă publicităţii o *Scrisoare inedită a lui Ciprian Porumbescu,* în *Junimea literară,* după ce se referise la muzicianul patriot şi în lucrarea *Ce-a fost odată,* apărută cu un an în urmă. Sub pseudonimul Alexandru Lupu publică tot în *Junimea literară,* din 1924, *Un portret inedit al lui Ciprian Porumbescu.*

În 1931 publică corespondenţa lui Ciprian Porumbescu, situaţia sa la şcoala primară şi moartea mamei sale, iar în 1933 consacră două studii lui Carol Miculi, primul profesor de muzică al fiului Şipotelor Sucevei. Tot în 1933, cu ocazia omagierii semicentenarului morţii bardului bucovinean apar studiile : *Ciprian Porumbescu stihuitor, Ciprian Porumbescu stihuitor şi alcătuitor de alotrii literare, La semicentenarul lui Ciprian Porumbescu,* urmate la scurt timp de *Muzeul Ciprian Porumbescu* şi *Pentru cronologia operei lui Ciprian Porumbescu.*

O nouă intensificare a cercetării personalităţii lui Porumbescu în preocupările profesorului universitar Leca Morariu se înregistrează în anii 1936—1937, cînd vede lumina tiparului *Ciprian Porumbescu inedit* şi în anii 1942—1944 : *Prodigioasa spontaneitate creatoare a lui Ciprian Porumbescu, Vitrina Porumbescu, „Arboroasa" slăvindu-l pe Ciprian Porumbescu, Cum a murit Ciprian Porumbescu, Bibliografie Ciprian Porumbescu.* Postum va apare, cu multe greşeli şi neglijenţe datorate editorilor, studiul consacrat operetei *Crai Nou,* fragment din ampla monografie finală a muzicologului.

Spre sfîrşitul vieţii, Leca Morariu îşi adună tot materialul într-un impresionant volum de pagini ce vor da naştere unei monumentale monografii a lui Iraclie şi Ciprian Porumbescu, pe care o credem însă neterminată, avînd în vedere că atît manuscrisul păstrat în arhiva familiei la Suceava, cît şi forma dactilografiată şi depusă recent în fondul documentar al Bibliotecii Uniunii Compozitorilor se încheie cu cîţiva ani înaintea morţii lui Iraclie. Am putea spune că personajul lui Leca Morariu a fost mai puternic decît el şi nu s-a lăsat urmărit pînă la trecerea sa în nefiinţă. Moartea autorului monografiei a survenit înainte ca eroul său să-şi încheie curba vieţii sale zbuciumate.

Vom adăuga faptul că Leca Morariu se numără printre principalii interpreţi ai operei lui Ciprian Porumbescu, cel mai prolific editor al creaţiei sale şi cel mai important traducător al versurilor sale din limba germană, ca şi unul dintre realizatorii transcripţiilor pentru alte instrumente ale unor opusuri ale muzicianului român. Iată de ce este şi cel mai legitim pledant al realizării unei ediţii critice a creaţiei bardului pe care-l comemorăm astăzi.

Monografia sa, însumînd peste 2.000 de pagini, are în vedere tot ce s-a scris pînă la data terminării ei, despre fiul Sipotelor Sucevei şi comentează şi corijează toate datele privind activitatea şi creaţia muzicianului. În plus el verifică foarte multe pagini din viaţa şi activitatea lui Ciprian Porumbescu prin intermediul celor ce l-au cunoscut personal sau i-au putut furniza date reale. O corespondenţă impresionantă cu diferiţi cunoscători ai detaliilor de viaţă şi de activitate ale lui Porumbescu se va adăuga corespondenţei şi însemnărilor nefericitului său personaj şi copiilor manuscriselor muzicale, didactice şi muzicologice obţinute de Leca Morariu cu sacrificii ce nu vor fi poate niciodată cunoscute.

În calitate de întemeietor al muzeului „Ciprian Porumbescu", Leca Morariu se bucură de privilegiul cunoaşterii multor documente originale ale literatului Iraclie şi ale muzicianului Ciprian, ulterior pierdute şi împrăştiate şi din cauza lungilor peregrinări ale acestui aşezămînt în Bucureşti, Focşani, Cernăuţi, Suceava, Rîmnicu Vîlcea etc.

Cu severitatea-i caracteristică el ia atitudine împotriva intervenţiilor străine în partiturile compozito-

rului și nu este de acord cu romanțările sau improvizațiile facile ce și-au făcut loc în procesul de restituire a vieții și creației muzicianului.

Ca unul care am avut privilegiul, oferit de Biroul secției de muzicologie al Uniunii Compozitorilor, de a parcurge printre cei dintîi paginile acestei așteptate monografii, îmi exprim năzuința că ea va constitui materialul de bază al acelei pagini ilustre ce o datorăm muzicianului și omagiul muzicologiei românești în anul centenarului trecerii întru eternitate a lui Ciprian Porumbescu.

Creația pentru pian a lui Ciprian Porumbescu

Carmen ATHANASIU

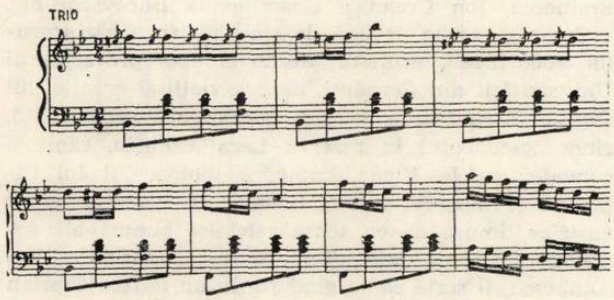
De la piesele miniaturale la cele concertante, de la formele libere rapsodice la cele clasice se remarcă în cea de a II-a jumătate a veacului trecut tendința de afirmare și consolidare a unei muzici românești pentru pian — afirmă Rodica Oană-Pop în cartea sa dedicată creației pianistice românești din secolul XIX.

Influența muzicii apusene și cea a muzicii populare, reprezintă cele două coordonate ale muzicii pentru pian a lui C. Porumbescu, care se întretaie, suprapun și împletesc în permanență, pînă la *Rapsodia Română* în care melodia populară apare prelucrată în mod creator. Compozitorul și-a întemeiat activitatea pe realitatea muzicală din jurul său — cîntecul și jocul popular, inclusiv al lăutarilor din Stupca — și pe lucrările și culegerile de folclor ale antecesorilor săi.

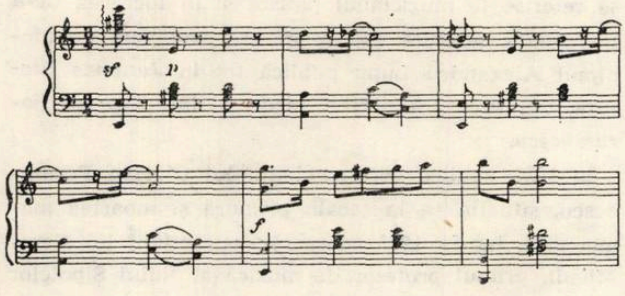
Muzica apuseană a cunoscut-o și din copilărie — Carol Miculi, elevul lui Chopin care-și petrecea vacanțele la Stupca a cîntat desigur opus-urile maestrului său — dar mai ales la Cernăuți și Viena, unde s-a familiarizat cu valsurile lui Ziehrer și Strauss, dar și cu Mozart, Beethoven, Schubert și Brahms. Pregătirea sa pianistică a început tîrziu și nesistematic în anii de seminar de la Cernăuți și a continuat la Conservatorul din Viena cu profesorul Landskron — ca specialitate secundară — ceea ce explică unele inadvertențe tehnice ale lucrărilor sale. Deși violonist din fragedă copilărie și rămas toată viața *cîntăreț la vioară*, ponderea lucrărilor pentru pian în creația sa instrumentală este mult mai mare, unele lucrări concepute inițial pentru vioară fiind cunoscute în transcripția pentru pian *(Souvenir de Nervi, O sară la stînă)*. Acest aparent paradox este explicabil prin cererea mare care exista pentru piesele destinate pianului, instrumentul de comunicare și informare muzicală al secolului trecut.

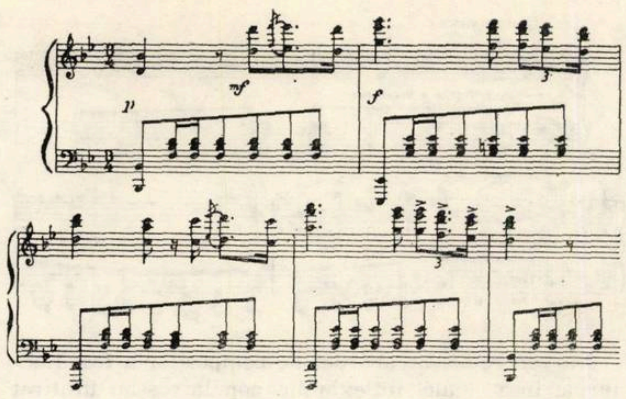
Ciprian Porumbescu a cunoscut bine genurile salonarde de dans ale epocii — valsul, mazurca, polca, gavota — pe care le-a cultivat, intrețesînd în ele și motive populare românești. Cele mai numeroase sînt polcile (polca française, polca-schnell, polca-mazurcă), poate pentru că în ele pulsa încă originea populară. Precedate de 2—4 măsuri introductive toate au și un trio.

În polca schnell *Kaffé-Schwestern* (Cernăuți 1875) transpare un aspect mai puțin cunoscut și anume humorul și veselia exuberantă. Apogiaturile din Trio sugerează parcă piruetele chelneriților, alergînd grăbite.



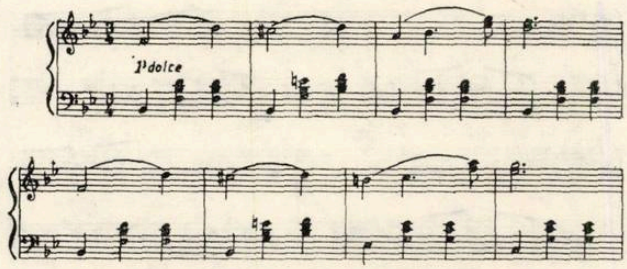
Mazurcile de Chopin sînt reamintite de polca mazurcă *Zîna Dunării* op. 4, dedicată doamnelor patronese ale balului român din Viena, iar ritmul penetrant al polonezelor de piesa *Peneș Curcanul.*



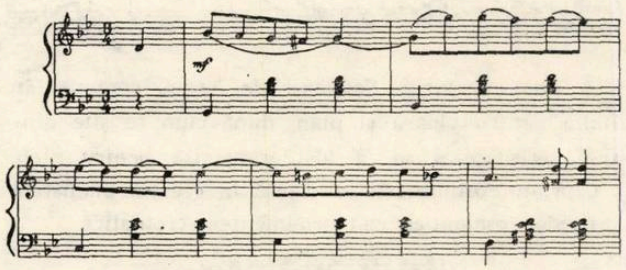


Valsurile, a căror serie cuprinde *Basme Iaşiane, Camelii, Souvenir de Vienne, Galgenhumor, Fantome,* sînt de fapt cicluri de 3—4 valsuri scurte, fiecare precedat de cîteva măsuri de entrée, încadrate între o introducere şi o codă substanţiale.

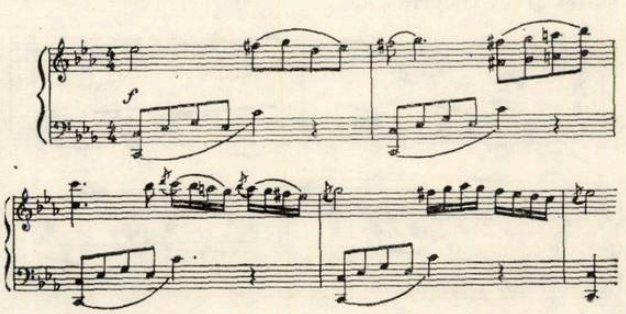
Executat de orchestra lui Eduard Strauss la balul României June în 1880, valsul *Camelii,* iniţial intitulat Florile Dalbe, este marcat de influenţa straussiană,



dar are şi ecouri chopiniene.



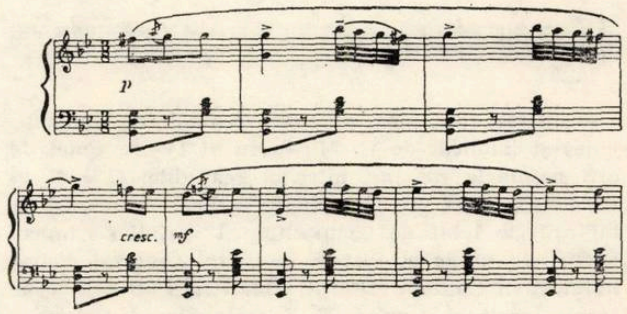
Pînă şi în clasica gavotă Porumbescu introduce intonaţiile cîntecului popular, cu accente lăutăreşti chiar, ceea ce nu ne poate mira, o parte din personalitatea compozitorului conturîndu-se în atmosfera de cîntece ale lui Grigore Vindireu.



Iată cum în formele clasice apar elemente de cîntec sau dans românesc dar procesul este şi invers, existînd tendinţa de a îmbrăca în tipar clasic piese de netă factură populară, ca de ex. hora, la care adaugă uneori trio-ul menuetului clasic, de fapt o a doua horă.

Ca număr, horele ocupă un loc preponderent în creaţia pentru pian a compozitorului, dovedind dragostea sa pentru acest dans neaoş românesc, chiar dacă uneori poartă menţiunea „horă de salon". De la op 2 *O horă naţională română* la uvertura operetei *Crai Nou,* de la *Hora Braşovului, Prahovei, Hora de la Stupca* pînă la indicaţia „tempo di hora" din cvintetul de coarde, predilecţia sa pentru acest joc românesc este constantă, culminînd cu profesiunea de credinţă dinaintea morţii „Dragă mi-ai fost, nu ştiu dacă te voiu mai auzi".

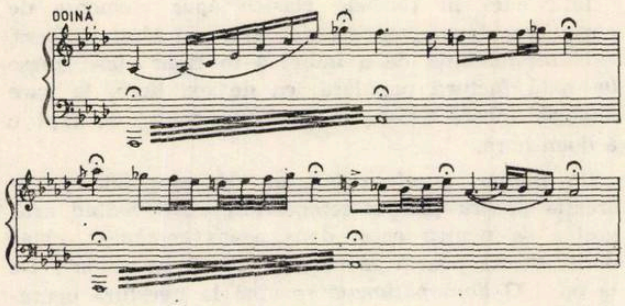
Hora în concepţia compozitorului comenta G. Breazul in 1953 „reprezintă o formă proprie şi autentică de existenţă spirituală a poporului român". Ea a reflectat la Porumbescu şi însemnate evenimente ale epocii, ca războiul de neatîrnare — *Hora Peneş Curcanul* — sau rezistenţa contra jugului habsburgic — *Hora detrunchiaţilor.* Această lucrare evocă momentul de maximă încleştare între studenţii români şi justiţia habsburgică — procesul din 1—4 februarie 1878 şi cinsteşte membrii martirizaţi ai comitetului asociaţiei *Arboroasei.*



Linia melodică apare ornamentată, cromatizată şi îmbogăţită de noi valenţe armonice, pe care din păcate nu le valorifică în acompaniament.

Întîlnim hora şi în cele două potpuriuri pentru pian şi în cadrilul *Coloane române,* lucrare care demonstrează încă o dată că şi în muzica de dans de salon compozitorul introduce linii melodice populare. El însuşi, în tendinţa de a-şi defini stilul, scrie deasupra unor lucrări „în ton poporal".

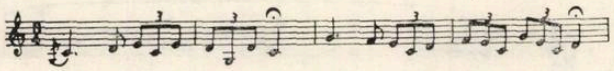
Celălalt element fundamental al muzicii noastre tradiţionale *doina* „cîntecul melancoliei singuratice care ţîşneşte din sufletul păstorului şi pare să umple tot ceea ce este între pămînt şi ceruri" cum o defineşte Nicolae Iorga, este prezent în lucrările pentru pian alături de horă, lirismul său corespunzînd admirabil structurii sufleteşti a compozitorului. Porumbescu a iubit doina atît de mult încît la Nervi a cîntat-o Mării Mediterane, pentru ca „marea s-o ducă oceanului şi oceanul să spună lumii care cîntec e mai scump şi mai drag neamului meu"...



Fragmentul ilustrat, de pronunţată factură violonistică, aparţine idilei *O sară la stînă*, a cărei temă, încadrată între un semnal de bucium şi melodia de doină poate fi asemuită cu tema unei nocturne de Liszt sau Chopin.

Remarcăm prezenţa secundei mărite, pe care el o considera drept celulă caracteristică formativă a melodiei de doină şi unele inflexiuni modale — particularităţile modale ale muzicii noastre fiind sesizate şi utilizate de către compozitor.

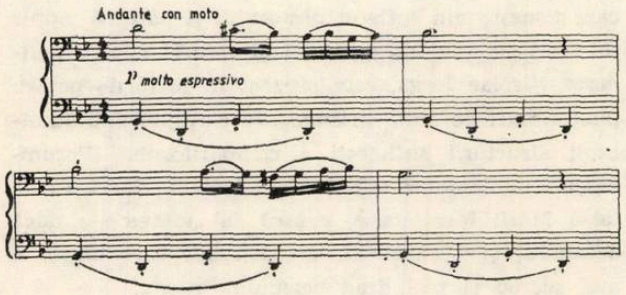
Ecouri de bucium venind din adîncul veacurilor se deslușesc în varietatea de linii melodice şi figuri ritmice în care vibrează intensul său lirism şi nu este de mirare că glasul lung, tainic şi pătrunzător al buciumului bucovinean se aude în opera celui care a crescut în mijlocul codrilor de la Stupca.

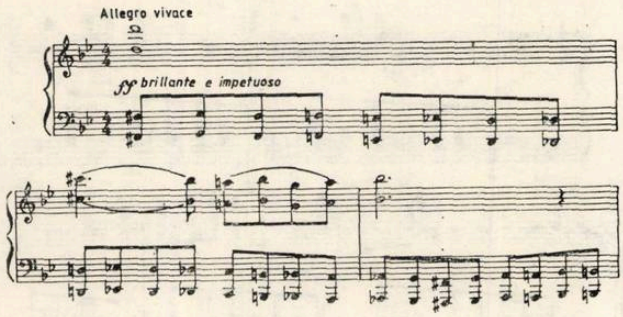


Prelucrare a unui autentic semnal de bucium, cules şi publicat de C. Miculi în al IV-lea *Caiet de arii naţionale române*, introducerea idilei *O sară la stînă* reprezintă un exemplu de aplicare a procedeului atît de iubit de compozitor al variaţiei ritmice. Ecouri de tulnic străbat şi în valsul *Cîntecul ciobanului* şi în Cantata *Altarul mînăstirii Putna*, în care cornul pastoral anunţă că a sosit timpul redeşteptării naţionale, părînd a fi — aşa cum spune poetul — chiar glasul ţării. Într-adevăr axa centrală a creaţiei porumbesciene o constituie, după cum scria Zeno Vancea, arzătorul său patriotism.

Piesa care reprezintă o chintesenţă a patriotismului său şi în acelaşi timp o culme în creaţia pentru pian este *Rapsodia Română*.

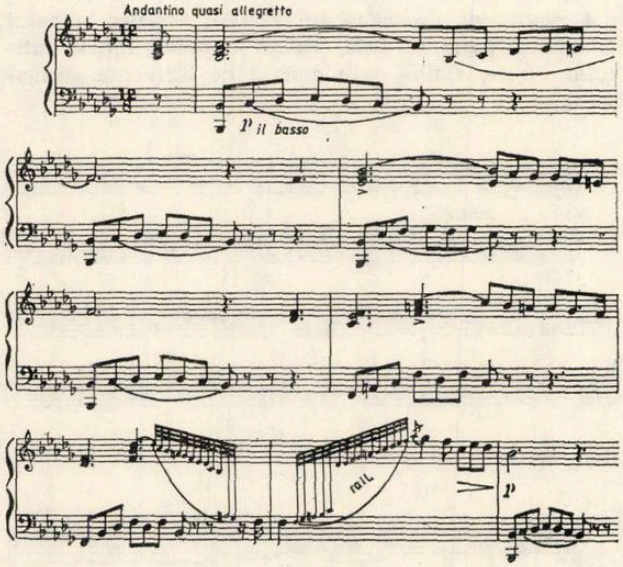
Tema se amplifică prin schimbarea valorilor ritmice şi utilizarea de octave, inclusiv la acompaniament, atingînd momente de reală virtuozitate instrumentală :





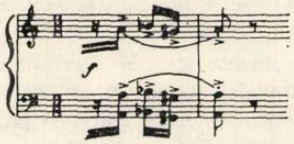
Alt gen romantic abordat de compozitor a fost Nocturna, însă şi aici inflexiunile populare s-au infiltrat în linia melodică.

În nocturna *I tempi passati* (Berta) dedicată iubitei sale, pe care a dorit s-o asculte înaintea morţii, răsună motive ale cunoscutei balade pentru vioară, ca o reminiscenţă a unor vremi apuse.

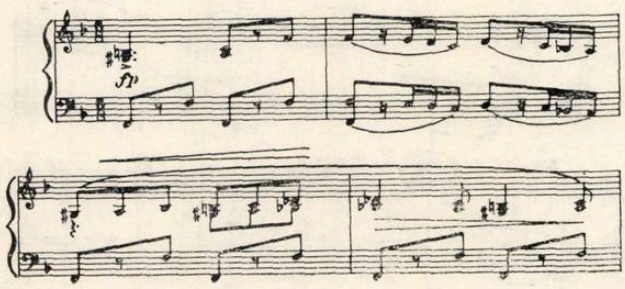


A doua nocturnă *Souvenir de Nervi*, compusă în Italia pentru vioară şi pian, după cum se ştie dintr-o scrisoare a sa, a fost transcrisă pentru pian.

Ciprian Porumbescu utilizează în creaţia pianistică procedee romantice ca : ornamentele cromatice



cromatizarea notelor melodice, treapta IV alterată suitor şi VI coborîtor



elemente ce accentuează descriptivismul muzicii sale. Ca tonalităţi le preferă pe cele cu bemoli *(si, la, re bemol major, sol* şi *do minor)* adecvate lirismului său elegiac, nuanţat de regrete şi melancolie şi arareori de dramatism. Tendinţa deja menţionată de a îmbogăţi sonoritatea pianului cu timbrele altor instrumente ca vioara, cobza, buciumul, ţambalul, se manifestă în multe piese, printre care în introducerea horei *Bătrînească* ce imită acordajul viorii.

Caracteristica lucrărilor pentru pian o constituie deosebita lor melodicitate, spontaneitatea şi uşurinţa liniei melodice, ce uneori a dus la imperfecţiuni de tehnică componistică, fapt ce nu umbreşte însă marele său merit de a fi dat o coloratură românească muzicii de salon a epocii respective. Iată deci că avem suficiente temeiuri pentru a cerceta mai îndeaproape opera sa pianistică, a o reconsidera şi face cunoscută publicului, care desigur va fi sensibil la valoarea ei.

Liedul în creaţia compozitorului Ciprian Porumbescu

Cristina SÂRBU

Într-una dintre scrisorile pe care Ciprian Porumbescu le adresează, de la Viena, surorii sale Marioara, credem a se găsi notată în puţine dar concludente cuvinte esenţa gîndirii de creator a compozitorului român. Apreciind efectul unei lucrări de Johannes Brahms, Ciprian Porumbescu notează : „...a fost atît de frumos cum n-am mai auzit niciodată. Oamenii aveau ochii plini de lacrimi !" Iar în continuare, referindu-se la cîntecul ce a produs un atare efect emoţional asupra publicului, compozitorul constată : „Şi pare atît de simplu, construit cu mijloace atît de neînsemnate şi totuşi atît de minunat ! Dar, tocmai aceasta e măiestria, să creezi din ceva atît de neînsemnat ceva cu deosebire de însemnat." Ciprian Porumbescu este compozitorul român care a reuşit, poate cel mai bine, să transforme cu adevărat acel „ceva atît de neînsemnat" în artă, capabilă să mişte, implicit să modeleze, sufletele celor care ascultă. Mărturie stau paginile *Cîntecului de mai, Cîntecului tricolorului* sau cele cuprinse sub titlul *Pe al nostru steag,* viaţa fără de sfîrşit a minunatei *Balade* pentru vioară şi pian — pentru a nu aminti decît o mică parte dintre compoziţiile prin care Ciprian Porumbescu a devenit nemuritor. Căci, atît doar să fi scris compozitorul român şi ar fi cîştigat dreptul la un loc în istoria muzicii româneşti. Dar creaţia cîntăreţului de la Stupca este cu mult mai vastă. Numeroase opere semnate „Ciprian Porumbescu" aşteaptă încă să fie descoperite de către interpreţi şi de către public. Printre aceste opere se numără şi liedurile compozitorului. Fără a fi capodopere ale genului, acestea merită totuşi din plin atenţia cercetătorilor situîndu-se ca o etapă firească, dintre cele de început, obiectiv necesară în drumul consolidării şcolii componistice româneşti. Ne-am propus deci în prezentul studiu a semnala, a atrage atenţia — ca un început de cercetare pentru analiza exhaustivă a fenomenului timp îndelungat, munca fiind mult încetinită de dificilul acces la partiturile-manuscris ale compozitorului — asupra acestui capitol ignorat pînă acum, lied-ul porumbescian. Căci acest gen, ce acoperă puţine pagini, a fost intens folosit de către Ciprian Porumbescu ca o posibilitate ideală de confesiune, ca detentă sentimentală, indiferent de natura sentimentului vizat. Greul şi obida temniţei de la Cernăuţi au prins grai în *Suspinul prizonierului* (1877) lucrare pentru voce şi pian. Despărţirea definitivă de marea sa iubire care a fost Bertha Gorgon, suferinţa şi deznădejdea unui vis de dragoste neîmplinit au inspirat compozitorului paginile minunate din liedurile *Te-ai dus, iubito* (1880), *A căzut o rază lină* (1880), *Resignation* (1880), sau *Cît te-am iubit...* Versul şi cîntecul de inspiraţie folclorică s-au unit într-un mod fericit în lucrări ca celebra *Fata popii.* Poezia romantică germană l-a inspirat pe compozitor în piesele *Du bist wie eine Blume* (Heine), *Ich liebte dich, O, frage nicht, Frühling im Herbste...* Un amănunt de o semnificaţie aparte este faptul că pentru *Resignation* Ciprian Porumbescu a compus el însuşi versurile, în limba germană. Talentul său de poet sensibil şi inspirat s-a manifestat şi cu alte ocazii. Aceste două daruri împletite — ştiinţa de a potrivi, în egală măsură, cuvinte şi sunete, dau creaţiei vocale semnate de Ciprian Porumbescu un plus de valoare, de inedit, de frumuseţe şi de expresivitate, calităţi capabile a aduce muzica sa aproape de sufletele celor care o ascultă.

Lucrările pentru voce şi pian pot fi împărţite, după formă şi după sursa inspiraţiei în trei categorii distincte : romanţe, hore şi lieduri propriu-zise. Am ales din fiecare categorie una sau două piese întrutotul reprezentative pe care le-am supus unei analize de amănunt. Rezultatul credem a putea oferi o imagine concludentă asupra subiectului enunţat, imagine care, departe de ideea de concluzie finală, este mai degrabă îmbold pentru continuarea şi adîncirea cercetării.

Romanţele

Romanţele lui Ciprian Porumbescu sînt întrutotul conforme stilului epocii. De aceea, din punct de vedere strict muzical aceste pagini nu ne interesează în mod deosebit, ci doar ca o etapă de tranziţie după care atenţia compozitorului se va îndrepta clar spre două genuri distincte dar egale ca valoare — horele, de inspiraţie autentic ţărănească şi lie-

durile, de puternică influenţă romantică germană. Amintim doar cîteva titluri de romanţe — *Suspinul prizonierului, Cît te-am iubit, A căzut o rază lină, Lăsaţi-mă să cînt...*

Horele

Nu o dată găsim în creaţiile lui Ciprian Porumbescu melodii populare transcrise fără nici un adaos din partea compozitorului. Un exemplu la îndemînă este melodia *Măi ciobane de la oi* ce apare în opereta *Crai Nou*. Dar, în majoritatea cazurilor, Porumbescu a încercat să transpună esenţa cîntecului popular în lucrări originale. Astfel au prins contur horele sale „pentru voce şi pian" dintre care un exemplu de referinţă este *Fata popii* pe versurile poetului Dimitrie Bolintineanu. Melodia acoperă un ambitus de o nonă, iar datorită modelului său popular capătă o formă perfect regulată. 8 măsuri de introducere de tip instrumental vor reveni, identic, în finalul piesei, de astă dată cu caracter de concluzie. Ecouri de joc popular pot fi depistate cu uşurinţă. Frecventă este secunda mărită, perfect încadrată în cursul melodic ca element tipic creaţiei populare de o anumită inspiraţie. Textul justifică o dată în plus prezenţa sa ca interval caracteristic :

De-aş fi Paşă sau Vizir, n-aş avea şilef de fir
Nici seraiul de granit cu pridvorul aurit etc.

Armonia vizează clar procedeul de ison, cadenţele apărînd doar în finalul regulatelor perioade de 8 măsuri. După 7 măsuri de acord de re minor/major apare prima cadenţă pe sol minor (D—T). Perioada a doua menţine pe tot parcursul său acelaşi acord de re alternînd terţa majoră cu cea minoră. Cu mici variaţiuni intervalice melodia se repetă. Perioada a treia susţine funcţia de dominantă de re, intonînd un acord de D_7 pe la, perioada rămînînd deschisă. Ultimul grupaj de 8 măsuri cuprinde alăturate cele două funcţii principale — D, 4 măs. şi T, 4 măs. — cadenţînd clar pe re minor tr. I. Această alternanţă major/minor este de altfel mult folosită în jocurile populare româneşti.

Lied-ul propriu-zis, de influenţă germană

Scrise într-o formă bine asimilată (ca tipar) cu sensibiltate şi inspiraţie, cu o perfectă colaborare între cuvînt şi sunet, liedurile lui Ciprian Porumbescu ne încîntă. Să nu uităm încercările reuşite ale poetului Ciprian Porumbescu, de a scrie el însuşi, român fiind, în limba lui Heine. Astfel, unind atît darul poeziei cît şi pe cel al muzicii, compozitorul român a reuşit să compună cîteva lucrări demne de a fi aduse şi la urechile ascultătorilor de astăzi. Se aşteaptă doar interesul şi preocuparea interpreţilor.

Ca un prim element romantic reprezentativ, liedul *Nocturne* aduce la cheie cinci bemoli în măsura de 6/8. Melodia este construită perfect simetric. O frază de 8 măsuri precede intrarea vocii — cuprinzînd de astă dată elemente contrapunctice de tip întrebare/răspuns, între cele două mîini. Două strofe, A şi B, de cîte 16 măsuri, sînt fiecare la rîndul său divizibile cu 4, respectiv cu 2, după tiparul a—a şi a—b. Ultimele 4 măsuri ale frazei secunde din B alterează simetria formei. Subdiviziunea binară nu mai este posibilă iar un auftakt cu totul neaşteptat dezechilibrează forma. Acompaniamentul este tipic romantic, basul ţinînd lungi acorduri iar mîna dreaptă marcînd timpii măsurii cu aceleaşi sonorităţi. În B acordurile vocilor superioare se desfac în figuraţii, valorile se diminuează chiar şi basul dinamizează discursul cu schimbări de poziţie. În final, 3 măsuri de Coda se adaugă măsurilor de introducere reluate identic. În armonia lucrării nu se petrece nimic deosebit, înlănţuirile mişcîndu-se cuminte între generoasele limite ale stilului. Frecvente sînt acordurile de septimă, în stare directă şi răsturnări, întîrzierile în general corect rezolvate, schimburile de poziţie, notele melodice ornamentale şi de pasaj şi chiar — element nou, nemaiîntîlnit nici în romanţe nici în hore, enarmonii în modulaţii — do diez / re bemol, si dublu bemol / la.

Mai amintim la acest capitol încă un lied, *Ich liebte dich* pe versurile poetului Hermann Ling, şi aceasta pentru numeroşii săi termeni de mişcare şi de expresie, folosiţi într-o tipică manieră romantică. Aceste accesorii uneori atît de necesare expresiei muzicale lipsesc, în principiu, din partiturile celorlalte compoziţii pentru voce şi pian, acestea ghidîndu-se, de obicei, după o singură indicaţie de tempo notată la începutul piesei : *Lăsaţi-mă să cînt* — Andante con moto, *Fata popii* — Allegro moderato. Liedul *Ich liebte dich* (Fa major, 4/4) debutează într-un *andante affetuoso* în nuanţă de *p*. Numeroase semne de *crescendo* şi *decrescendo* conduc spre un *f* puternic pentru a se alterna apoi din nou. Un *con moto* precede un *accelerando e cresc.* ce sfîrşeşte într-un *f*„ înainte de *prima volta* care aduce brusc un *p* în *lent*, apoi din nou un *f*, coroane pe pauze şi pe note. 2-da volta coboară intensitatea scăzînd în acelaşi timp şi tempoul. Debutează în *sotto voce*, se ridică pînă la un *mf* pentru ca apoi, printr-un *p - rallentando* să sfîrşească într-un *pp* cu lungă coroană. Sînt clar determinate astfel cele două straturi de sonoritate, bine gîndite şi măiestrit realizate de către compozitor. Acumulările sale în ştiinţa compoziţiei încep să se facă simţite. Din păcate timpul prea scurt nu i-a permis creatorului român să dea întreagă măsura capacităţilor sale.

Aspecte arhitectonice de factură romantică în creaţia lui Ciprian Porumbescu

Ruxandra MERCA

Începînd cu secolul al XIX-lea, creaţia artistică românească, răspunzînd imperativelor majore ale epocii, tinde spre făurirea unui stil naţional, în strînsă legătură cu evenimentele culturale ale timpului.

În acest context cultura românească evoluează într-un permanent contact cu cea europeană însumînd printre înnoirile sale momente mai importante ca : decăderea culturii greceşti, pătrunderea ideilor enciclopediştilor francezi, apariţia unor societăţi şi instituţii culturale, dezvoltarea ştiinţelor filozofice, ale artei şi literaturii. Reprezentanţi de seamă ai spiritualităţii vremii îşi pun talentul în slujba ilustrării ideilor înaintate şi dau la iveală opere a căror originalitate constă tocmai în zugrăvirea realităţii, a vieţii poporului în deplinătatea aspectelor sale, într-o manieră simplă,pătrunsă de idei patriotice, menite să însufleţească conştiinţa majorităţii.

Deşi în lumea apuseană, odată cu anul 1830 romantismul îşi decretase supremaţia ca un curent de mare amploare, bine asimilat şi manifestat în toate ramurile creaţiei artistice, la noi termenul era încă nepronunţat, ocolit, evitat cu toate influenţele pe care le exercita, cu toate disputele pe care le crea. În literatură termenul „romantic" era folosit cu înţelesul de pitoresc, liric ; poeţi şi prozatori scriu în spirit romantic, orientîndu-şi tot mai mult preocupările către creaţia populară, fără a şti că sînt romantici, fără a preciza graniţele şi trăsăturile stilistice ale conceptului în care se integrează. Şi aceasta pentru că în România romantismul coexista cu alte tipuri de modelaj artistic, asimilarea noului nefiind întotdeauna paralelă cu eliminarea vechiului, generînd ceea ce istoricul literar Paul Cornea numeşte arderea etapelor, rapida trecere de la o fază la alta într-un sistem de recuperare.

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fără a fi considerat curent ci doar o categorie literară externă, o formă de extensiune a literaturii tradiţionale, romantismul şi-a manifestat influenţa în toate ramurile culturii româneşti, mărturie fiind scrierile lui Alecsandri, Coşbuc, Macedonski, Heliade, Eminescu, Bolliac, Alexandrescu, tablourile lui Grigorescu, partiturile lui Carol Miculi, Eduard Caudella, Constantin Dimitrescu, Iosif Ivanovici ş.a.

Multe din aceste nume sînt considerate în lumea muzicii noastre printre clasici, precursori, fără a ţine seamă de diferenţa certă dintre evoluţia artei sonore româneşti în comparaţie cu cea universală, termenul clasic fiind de multe ori folosit în sensul de reprezentativ, moment de referinţă într-un domeniu. Căci, poate fi clasic un compozitor ale cărui lucrări emană o natură poetică, exaltată prin excelenţă, în care intonaţiile specifice îşi au sursa incontestabilă în creaţia populară sau în strunele lăutarilor de altădată ; un compozitor ale cărui versuri sînt inspirate de frumuseţea naturii, veşnicia dragostei („clasicele" teme romantice) ?

Astfel se conturează întrebarea la care îşi propun să răspundă rîndurile ce urmează : poate fi considerat bardul nostru de la Stupca — Ciprian Porumbescu — un clasic, sau mai degrabă un exponent al romantismului ? Ce trăsături stilistice proprii romantismului universal se întîlnesc în opera sa ?

Formată în condiţiile create de activitatea muzicală a primei generaţii de compozitori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, deci sub puternicele înrîuriri ale lucrărilor realizate de Carol Miculi, Ştefan Nosievici, Isidor Vorobchevici, ale folclorului muzical ţărănesc, ale lăutarilor din Stupca, personalitatea artistului Ciprian Porumbescu s-a dezvoltat şi a debutat în atmosfera efervescentă a idealurilor înaintate ale Revoluţiei de la 1848 şi a continuat să creeze în ambianţa celei de a doua generaţii de compozitori români printre care se numără. Polivalenţa formaţiunii sale de muzician i-a permis a se afla printre reprezentanţii de frunte ai artei componistice a vremii, fiind unul dintre artiştii ce a reuşit să cuprindă în creaţia sa principalele direcţii sociale, artistice şi politice ale momentului istoric pe care l-a trăit, sesizînd anticipativ, ca nimeni altul, unele direcţii şi orientări ale muzicii culte româneşti.

Talent multilateral, tînărul Porumbescu nu se opreşte numai la crearea unor melodii într-adevăr „nemuritoare", ci manifestă surprinzătoare înclinaţii spre poezie, chiar preocupări lingvistice. Foarte caracteristice artiştilor romantici, aceste încercări literare se traduceau prin menţinerea unui jurnal intim, scrierea unei piese de teatru intitulată *Dramă* şi prin numeroase versuri a căror tematică trădează natura melancolică, sensibilă şi în definitiv foarte proaspătă a temperamentului său. Poezii de dragoste, strofe întregi în care invocă natura, versuri patriotice, epico-eroice (*Pădurea Bucovinei*) sau cu tente umoristice conţin cîteva din ideile preferate ale lui Porumbescu la masa de scris şi nu numai. Astfel creaţia muzicală a compozitorului român, a cărei dominantă trăsătură rămîne melodicitatea, îmbrăţişează aceleaşi sfere tematice de influenţă poetică, zugrăvite sugestiv prin intonaţii lirice, cantabile.

Se spune că Ciprian Porumbescu a rămas un nume însemnat în istoria muzicii noastre nu atît prin valoarea intrinsecă a lucrărilor sale, cît mai ales prin rolul şi forţa lor agitatorică, prin accesibilitatea şi firescul lor. Deosebita popularitate de care se bucură opusurile tînărului creator de la coruri pînă la opereta *Crai Nou* se datorează în bună parte intonaţiilor folclorice, lăutăreşti şi de veche romanţă pe care este clădită întreaga lor structură melodică.

În timpul copilăriei sale, viitorul autor al operetei *Crai Nou* primeşte impresii hotărîtoare din partea muzicii ascultate în mediul rural. Făcînd cunoştinţă deci de timpuriu cu specificul românesc, Porumbescu îşi adînceşte preocupările în cunoaşterea lui, dînd la iveală numeroase pagini a căror inspiraţie din melosul popular este evidentă. Se disting astfel în mu-

zica destinată ansamblului coral lucrări ca *Frunză verde foi de nalbă*, ale căror versuri sînt de asemenea rod al imaginației creatoare a poporului, și *Frunză verde mărgărit*. În cazul primeia melodia este înzestrată cu nuanțe și instabilități specific modale, cu numeroase cromatisme alături de abundența formulelor ritmice și cu o construcție pe verticală căreia nu-i sînt străine notele melodice disonante, acordurile micșorate sau de nonă mică. *Frunză verde mărgărit* — bazat tot pe versuri populare, cor a cărui muzică apare mai alterată în caracterul ei autohton, integrează în contul melodiei pe de o parte unele influențe de proveniență occidentală — perfecțiunea formulelor de încheiere, simetria frazelor atît interioară cît și exterioară (forma de lied) și în același timp prezența unor elemente de factură orientală — melisme, intervalul de 2+.

Serenada *Dormi ușor* de pildă pentru cor mixt și solo de sopran este un exemplu de concretizare a procedeelor tipic romantice, începînd cu forma, abordată cu succes și de exponenții romantismului european — Schubert, Ceaikovski — și sfîrșind cu profilul liniei melodice plină de lirism și cantabilitate.

Cu *Fata popii* — cîntec pentru voce și pian — ale cărui strofe sînt preluate din lirica lui D. Bolintineanu, Ciprian Porumbescu aduce și în acest gen muzical tematica de sorginte populară orientîndu-se de această dată spre vioiciunea și supletea jocului românesc.

Dintre lucrările destinate vocilor soliste cele mai multe vizează însă intonațiile vechii romanțe cu întorsăturile melodice specifice — tip Schumann, Mendelssohn, Chopin — melosuri sinuoase pline de sensibilitate și de un sentimentalism exagerat, cu nuanțe poate prea dulci, încadrîndu-se perfect în spiritul muzicii de salon a timpului. *Lăsați-mă să cînt, Nocturne, Ich liebte Dich* sînt pagini ce degajă melancolie, nostalgia unor vremuri trecute, expresia unor suflete nefericite — stări emoționale deosebite în ilustrarea cărora autorul își valorifică întreaga sa sensibilitate creatoare. Revărsări și înfrînări melodice, desfășurate pe un ambitus larg, salturi expresive, ritmuri punctate în formulele de final sînt proprii configurației acestor piese. Atmosfera tipică liedului german, linia melodică sobră, degajată din *Frühling im Herbste* sau *O, frage nicht* ale căror texte fie că sînt preluate din poezia germană, fie că sînt producții ale compozitorului poet, sînt mărturii ale faptului că Ciprian Porumbescu a asimilat organic forma acestui gen de muzică vocală.

Muzica instrumentală a compozitorului român reunește în creațiile sale reprezentative aceleași trăsături caracteristice și artei vocale, de astă dată într-o tratare specifică genului.

Hora Brașovului — într-un cadru metric propriu, 3/8 — readuce în muzica cultă românească tiparul horei bătrînești răspîndite pe toate meleagurile țării noastre (revenire la atmosfera și parfumul trecutului, atitudine romantică prin excelență). *Bătrînească* deși urmează același ritm pregnant se diferențiază totuși prin factura ușor modală a discursului muzical, datorată îndeosebi introducerii alcătuite din succesiunea unor cvinte goale.

Pe aceeași linie a valorificării folclorului nostru se înscrie *Rapsodia Română* cu o formă mai amplă și o constituție mai complexă decît celelalte. Libertatea formei rapsodice în prelucrarea temelor apare și aici ca o notă caracteristică alături de efervescența sonoră și în planul ritmic. Compozitorul se apropie însă de spiritul muzical autohton și pe calea utilizării în opusurile sale a cîntecelor de lume pe care talentul său a reușit să le asimileze grație naturii sale de o surprinzătoare sensibilitate, unui real suflet romantic.

Lucrările destinate instrumentului său preferat — vioara — cum sînt *Reverie, Dorul* și mult îndrăgita *Baladă*, uimesc prin efectul produs de îngemănarea armonică de tip clasic cu inflexiuni de romanță veche, prin alternările dintre pasaje ce îndeamnă la visare, și cele vesele, primăvăratice, vioaie. Sentimentul dorului, cu adînci rădăcini în tematica romantică, se desfășoară în piesa ce-i poartă numele într-o manieră ce face din nou apel la procedee și mijloace de expresie foarte sugestive în acest sens. Contrastul tematic întîlnit de altfel în creația multor compozitori romantici — de fapt oglindirea temperamentului vulcanic, nestatornic al artiștilor — devine remarcabil într-una din culmile creației lui Porumbescu : *Balada* (doinei din p. I îi urmează o melodie sprintară al cărei efect este anihilat de revenirea sonorităților lirice de la început).

O altă paralelă ce poate fi încercată între Ciprian Porumbescu și pleiada creatorilor romantici din apus ar fi cea legată de formele și genurile componistice pe care le-au abordat. În literatura pianistică și orchestrală, artistul de la Stupca a înscris numeroase valsuri, polci, mazurci, nocturne, rapsodii, potpuriuri, deci muzică destinată seratelor așa cum romanticii din alte țări — Chopin, Liszt, Mendelssohn — aveau să lase posterității lucrări cu aceeași constituție. Trăsături comune apropie aceste lucrări dincolo de coincidența de titlu : luxurianța ritmică, melodică și armonică și intenția autorului de a folosi în mod creator folclorul în muzica de salon *(Cîntecul ciobanului, Fantome, Camelii, Souvenir de Brașov)*.

Dezvoltarea noului gen al teatrului liric ce stîrnește interesul compozitorilor după 1830 se datorește de bună seamă lui Offenbach. El a ridicat opereta la nivelul formelor muzicale artistice pornind de la calitatea libretelor, de la farmecul conferit acțiunii prin imagini poetice, fantastice, satirice, prin reflectarea unor momente specifice : ansamblurile, dansurile, cupletele.

Preocupări pentru realizarea unei operete românești au existat încă la prima generație de compozitori ai secolului al XIX-lea : Alexandru Flechtenmacher — *Baba Hîrca*, 1848, apoi Ed. Caudella cu un bogat repertoriu dramatic național din care menționăm *Harță răzeșul, Olteanca, Hatman Baltag*.

Atras de popularitatea și accesibilitatea acestei forme de exprimare lirico-dramatică, Porumbescu debutează pe acest teren cu lucrarea *Candidatul Linte*. Influențele spectacolelor vieneze pe care le cerceta și compara în amănunțime în marea capitală europeană aveau să se împletească într-un mod fericit mai tîrziu cu productivitatea-i melodică caracteristică, umorul, cunoașterea creației populare, înclinațiile native spre proză și dramaturgie, dînd naștere în 1882 operetei *Crai Nou*.

Două zone de inspirație se întrepătrund în această compoziție, cea dominantă a folclorului românesc și cea a operetei clasice vieneze.

Elementul popular în *Crai Nou* este redat în toată complexitatea sa de la intonații lăutărești-orășenești pînă la cele țărănești, de la cîntecele lirice — de dragoste și pînă la horele din finaluri. Filonul folcloric folosit în maniera lui Porumbescu a înlesnit trecerea de la vodevil la operetă și a deschis largi orizonturi unei valori componistice a cărei perenitate o simțim și astăzi. Spre deosebire de precursorii săi creatori în acest domeniu, ce au utilizat melosul popular ca pe un factor artificial, decorativ, Porumbescu așează muzica cultă pe temelia solidă a cîntecului și dansului românesc. Dar ca și Iacob Mureșianu, lărgind aria de investigație folclorică, nu face totuși o delimitare între folclorul autentic țărănesc și cîntecul popular lăutăresc. Deși odată cu apariția lui *Crai Nou*, numele artistului de la Stupca se înscrie printre făuritorii muzicii culte în țara noastră, totuși, tocmai personalitatea sa creatoare înclinată către muzica ușoară, către aspecte oarecum frivole ale artei sonore l-au îndemnat a se apropia de acest gen al teatrului liric. Rapida afirmare a tînărului compozitor se datorește fără îndoială și acestei laturi a creației sale — accesibilitatea, varietatea și originalitatea melodiilor ce și-au dobîndit în scurt timp o largă popularitate. „Alături de corurile laice, cea mai semnificativă contribuție adusă patrimoniului nostru cultural va rămîne opereta *Crai Nou* simbolul unei hotărîte orientări pe drumul realizării școlii muzicale naționale românești" — scria Viorel Cosma în paginile sale dedicate compozitorului.

Aportul lui Ciprian Porumbescu în drumul ascendent al culturii poporului nostru este cu atît mai important cu cît el se situează în etapa de pionierat, de căutări în făurirea unui limbaj muzical specific, la cumpăna a două mari epoci ce au schimbat fiecare la rîndul ei cultura, societatea și chiar soarta unor generații.

Abordînd cu mult curaj aproape toate genurile și speciile muzicale, creația lui Ciprian Porumbescu conține mai multe direcții de dezvoltare și influență, rod al orientării sale determinată de lumea înconjurătoare, de viața poporului. Personalitate cu idei înaintate atît pe plan social cît și în creația artistică, nemuritorul autor al lui *Crai Nou* își află locul în istoria muzicii noastre printre promotorii noului curent ce-și desfășura aripile în cultura europeană după 1830 : *romantismul*.

Legăturile lui Ciprian Porumbescu cu mișcarea muzicală transilvană

Georgeta HOMESCU
Radu HOMESCU

Materialul bibliografic existent, referitor la viața și opera marelui nostru compozitor Ciprian Porumbescu atestă o paletă largă de mărturii ale relațiilor acestuia cu mișcarea muzicală din Transilvania. După o sută de ani de la dispariția sa prematură, cercetările recente de arhivă oferă noi și elocvente mărturii despre aceste legături, despre răspîndirea compoziției sale, însemnătatea și influența muzicii sale în rîndul populației românești care urma calea pregătirii conștiinței de neam, în vederea înfăptuirii mărețului act istoric al Unirii de la 1 Decembrie 1918.

Prodigioasa activitate din Brașov, legăturile sale cu Banatul, precum și întinsa arie de circulație a compozițiilor sale în Transilvania sînt fapte cunoscute, formînd obiectul unor ample studii în istoriografia noastră muzicală. În ceea ce privește, însă, legăturile sale cu mișcarea muzicală din extrema vestică a țării, în special cu ținutul Aradului, datorită lipsei de documente sau neidentificării unor texte tipărite în presa vremii, la ora actuală nu există studii consacrate.

Cu prilejul cercetărilor efectuate în vederea atestării documentare a centenarului *Corului plugarilor din Șiria*, înființat în 1876 de învățătorul Nicolae Ștefu (1855—1914) [1, 2] a fost identificat un relevant articol apărut în 1890 în ziarul *Românul* al lui C. A. Rosetti și intitulat *Ciprian Porumbescu și Nicu Ștefu* [3]. Articolul, aparținînd marelui gazetar Ioan Russu-Șirianu, aduce la lumină o edificatoare mărturie asupra personalității de excepție a lui Ciprian Porumbescu, asupra covîrșitorului rol pe care l-a avut creația sa muzicală în Transilvania : „...Ciprian Porumbescu a fost ajuns să redeștepte nu numai întreaga Bucovină, ci ca numele lui să răsune în tot Ardealul — a știut atît de minunat să cînte și să simtă durerea fraților noștri ardeleni ... Cine a fost Ciprian Porumbescu știe tot românul și mai ales o știu bine cunoscătorii de muzică. Ciprian Porumbescu a fost un compozitor, un muzicant genial, care deși a murit tînăr, a lăsat în urma sa piese muzicale, cîntece naționale mai ales, cari vor trăi cît vor trăi românii" — scrie Ioan Russu-Șirianu, precizînd în continuare : „...A fost o fire melancolică, predispus a suferi, a simți pînă și cea mai mică lovitură ce li se aducea fraților săi ; durerii sale știa să dea o formă atît de plastică punînd-o în vers și muzică — era poet și compozitor în același timp..."

Aradul, în lupta pentru emancipare socială și națională, a avut o contribuție esențială și de durată inclusiv pe plan cultural. Mișcarea iluministă, emanată cu precădere din cea mai veche școală de în-

vățători români — *Preparandia* — a contribuit la înființarea, în 1862 a *Asociației naționale arădene pentru cultura și conservarea poporului român*, al cărei scop, printre altele, era și întemeierea societăților de lectură și a societăților muzicale românești. Printre numeroasele asociații culturale înființate se numără și *Societatea de lectură a studenților din Arad* care cuprinde elevii *Gimnaziului* din Arad, elevii de la *Preparandie* și studenții teologi [4] și care a editat de-a lungul existenței ei revistele *Speranța* și *Lumina*, publicații de mare circulație în toate părțile locuite de români. Nicolae Ștefu, în perioada studiilor la *Preparandie* (1873—1876) făcea parte din corul acestei societăți, fiind unul dintre cei mai înzestrați elevi la muzică și în egală măsură un recunoscut propagator al creațiilor muzicale românești. Societatea arădeană purta legături cu aproape toate asociațiile culturale transilvane, bănățene și bucovinene. În 1875, cînd ia ființă societatea *Arboroasa*, aceste legături se stabilesc și cu bucovinenii prin intermediul președintelui ei, Ciprian Porumbescu, despre care se știe că luase inițiativa stabilirii relațiilor directe sau mijlocite cu asociațiile culturale ale studenților români „din țară", din Transilvania și din străinătate. În calitatea sa de președinte al *Arboroasei*, Porumbescu stabilește probabil legături și cu Ștefu la Arad, acesta din urmă fiind cel mai activ animator al corului preparanzilor. Istoriografia muzicală nu posedă încă documente care să ateste aceste legături stabilite între cei doi, dar din consemnările lui Ioan Russu-Șirianu rezultă cu claritate faptul că în 1876 Porumbescu și Ștefu erau deja în relații de strînsă prietenie și colaborare : „Acum 13 sau 14 ani, pe cînd Ștefu organiza corul din Șiria (deci în 1876 n.n.) Porumbescu i-a compus un marș intitulat *Plugarilor (țăranilor) din Șiria*. Nicolae Ștefu, care este numit învățător la Șiria la 1 septembrie 1876 și care, după cum el însuși o mărturisește în *Tribuna poporului* și *România muzicală* a „...și înființat primul cor de plugari" [5, 6] introduce în repertoriul formației respective o serie de lucrări ale lui Porumbescu. În afară de *Marșul corului plugarilor din Șiria* a cărui partitură originală am identificat-o în colecția „Niculae Firu" din cadrul bibliotecii Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca (N. Firu fiind învățător în Șiria între 1899—1900), corul de la poalele cetății șiriene cîntă la sărbătorirea victoriei Independenței de stat a României în 1878, *Cunoaște-ți țara cea română* pe versuri de Eugen Albu, *Luna lui Mai* pe versurile lui Alecsandri, *Ciobanul* și *Bîr oiță* — hora lui Porumbescu. În 1880, tot la Șiria, corul condus de Ștefu interpretează *Dumbrava roșie* și *Cunoaște-ți țara cea română*. Publicistul I. Russu-Șirianu, venind în satul său natal, își amintește : „Mi s-a întîmplat să aud cum țăranii, lucrînd în deal, cîntau *Trei colori*". Ștefu primea toate aceste lucrări corale în manuscrise de la Ciprian Porumbescu : „*Notele, compuneri originale ale lui Porumbescu scrise anume pentru corurile ce Ștefu le organiza, sunt un patrimoniu sacru pentru Ștefu...*" — precizează Russu-Șirianu. „Nicu Ștefu este veselia întrupată, el omoară totul în glume, e un fel de Ion Creangă — menționează gazetarul ardelean — el face coruri ; sunt mai multe comune unde a format cîntăreți țărani admirabili ... Bardul bucovinean petrecea verile compunînd, Nicu Ștefu învățînd, făcînd pe colegii săi să înțeleagă ceea ce a compus Ciprian Porumbescu ... Și dacă Porumbescu și-a cîștigat un nume și merite prin doinele sale naționale, Nicu Ștefu nu mai puțin, merită laude pentru focul și iubirea cu care el propagă, prin coruri, prin instruirea învățătorilor simțul național. ... Poate de aici e și marea prietenie ce a fost între ei doi ... Va fi avut Porumbescu desigur, mulți prieteni și admiratori, dar nici unul mai sincer decît Ștefu. Scrisorile ce le are de la Porumbescu sunt o avere pentru el ; pe unele le-a trimis părintelui lui Porumbescu. Din nimic nu reiese mai bine admirația și iubirea ce o are Ștefu pentru Porumbescu ca din faptul că a făcut ca compozițiile acestuia să fie cunoscute, cîntate pretutindeni unde se întinde sfera lui de activitate ... Și dacă Porumbescu a avut o cultură muzicală superioară aceleia pe care a putut-o primi Ștefu la Arad, nu este mai puțin adevărat că n-a avut și nu are Porumbescu și întreaga muzică națională un interpret mai devotat, mai zelos, decît pe Ștefu."

Pe baza informațiilor orale primite de la descendenții lui Ștefu aflăm că Ciprian Porumbescu a fost la Șiria în 1882, cînd acesta se reîntoarce de la Chizătău, unde participase la sărbătorirea sfertului de veac al corului bănățean. „La Șiria cîntaseră la două viori și își corectaseră reciproc compozițiile." [7]

Stăruințele învățătorului patriot de a răspîndi pretutindeni creația lui Porumbescu continuă și după moartea marelui său prieten. În 1883 devine învățător în Cuvin unde înființează primul cor țărănesc, iar în 1890 se mută la Arad unde continuă cu asiduitate munca culturală, înființînd celebre coruri țărănești, muncitorești și ale intelectualilor, în repertoriul cărora figurau la loc de frunte creațiile muzicale ale lui Porumbescu.

Nicolae Ștefu activează corurile din întreaga zonă a Aradului, și dincolo de aceasta, promovează cu fervoare creația muzicală patriotică românească în frunte cu aceea a lui Ciprian Porumbescu. Reputatul cor al muncitorilor de la Societatea *Progresul*, dirijat de Ștefu, la ale cărui reprezentații participase însuși Iosif Vulcan, avea în repertoriul său lucrări muzicale compuse de Porumbescu : *Imnul Unirii, Cîntecul tricolorului, Dumbrava Roșie, Luna lui Mai, Cunoaște-ți țara cea română, Cisla, Serenada, Salutare, Pas în pas, Cadril* ș.a.

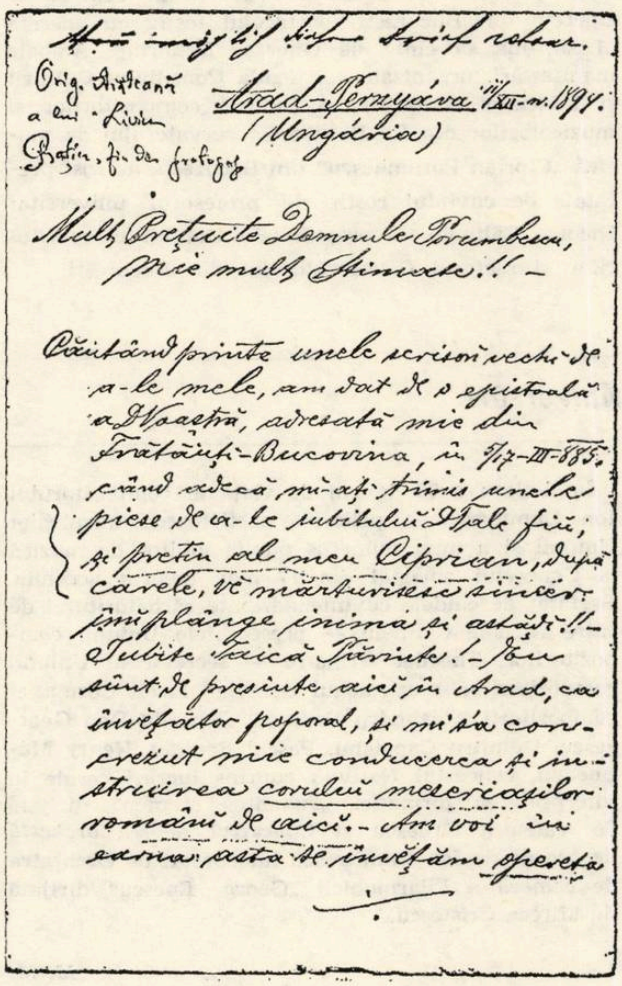
Consecvent în promovarea muzicii „bardului bucovinean", Nicolae Ștefu solicită lui Iraclie Porumbescu partitura operetei *Crai Nou* pentru a o monta

în scenă cu muncitorii arădeni. Datată în Arad 11 decembrie 1894, scrisoarea — inedită pînă în prezent și aflîndu-se în arhiva familiei lui Ciprian Porumbescu — este o mărturie convingătoare a acestor preocupări: „Mult Prețuite Domnule Porumbescu, mie mult stimate! Căutînd printre unele scrisori vechi de ale mele, am dat de o epistolă a Dvoastră, adresată mie din Frătăuți-Bucovina în 5/17 III 1885, cînd adică mi-ați trimis unele piese de-ale iubitului D-Tale fiu și prieten al meu Ciprian, după carele, vă mărturisesc sincer îmi plînge inima și astăzi!...

Eu sînt de presinte aici în Arad ca învățător poporal și mi s-a concrezut mie conducerea și instruirea corului meseriașilor români de aici.

Am voi în iarna asta să învățăm opereta *Crai Nou* și nu am de unde să o capăt, fără numai de la D-Voastră, dacă vă veți milostivi a mi-o pune la mînă. Vin deci respectuos a Vă ruga să binevoiți a mi-o da și prin aceasta a îndemna la progres prea iubita noastră tinerime meseriașă română de aici, care de altcum e răspîndită printre neamuri «cu străine graiuri, cu străine învățături»". [8]

Opereta *Crai Nou* se montează la Arad în iarna lui 1895, iar în repetate rînduri, atît muncitorii arădeni, cît și celelalte formații corale din Arad concertează cu potpuriuri din opereta lui Porumbescu.



Mișcarea muzicală arădeană, care la sfîrșitul veacului trecut și începutul secolului nostru a căpătat o amploare fără precedent, s-a concretizat în reprezentații corale sătești și citadine în al căror repertoriu bogat au intrat, fără excepție lucrările marelui nostru compozitor Ciprin Porumbescu. Reliefînd acest aspect prin cîteva exemple de formații corale, a căror manifestare a fost consemnată în presa vremii [9], putem enumera o serie de localități în care muzica lui Porumbescu s-a propagat, răsunînd pe rînd la Șiria, Cuvin, Covăsînț, Lipova, Semlac, Buteni, Gurahonț, Pecica, Șeitin, Ineu, Hălmagiu, Pilu, Socodor, Șepreuș, Vărădia și Arad.

O fericită coincidență istorică face ca formația corală din ținutul Aradului care a cîntat pentru prima dată muzica marelui nostru compozitor — Corul plugarilor din Șiria — să fie la un secol de activitate necontenită și prima formație de coriști țărani din România, care cucerește Diploma de laureat și trofeul Festivalului coral „Ciprian Porumbescu", eveniment care a marcat în 1970 la Suceava splendida tradiție a muzicii corale românești învăluită în prețioasa și unica personalitate a lui Ciprian Porumbescu.

NOTE

[1]. Homescu, R., *Învățătorul, compozitorul și publicistul arădean Nicolae Ștefu* (1855—1914), *Ziridava*, nr. 3—4, (Muzeul din Arad), 1974, p. 167—287.

[2]. Homescu, R., Popovici, D., Homescu, G., *Corul din Șiria*, 1876—1976", editat de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Arad, 1976, p. 25.

[3]. Russu-Șirianu, I., *Ciprian Porumbescu și Nicu Ștefu, Românul* (București) 24 sept./6 oct. 1890, p. 1024.

[4]. Roșuț, N., *Societăți culturale arădene pînă la Unire, Ziridava* nr. 5, (Muzeul din Arad), 1975, p. 209—232.

[5]. Ștefu, N., *Corurile noastre de plugari, Tribuna poporului* (Arad), nr. 3—5, 5/17 ian. 1897, p. 3.

[6]. Ștefu, N., *Corurile de plugari, România muzicală* (București), nr. 2, 15 ian., 1897, p. 11.

[7]. * * * Informații culese de la Elena, Aurora și Aurel Ștefu (Copiii învățătorului N. Ștefu).

[8]. * * * Corespondența Nicolae Ștefu către Iraclie Porumbescu (1894) în arhiva familiei lui Ciprian Porumbescu (Colecția Prof. Nina Cionca) ; aducem și pe această cale deosebite mulțumiri pentru punerea la dispoziție a acestei corespondențe.

[9]. * * * *Familia* (Pesta) nr. 56, 11 aug 1878, p. 367 ; *Biserica și școala* (Arad) nr. 5, 8 febr. 1880, p. 38 ; *Tribuna poporului* (Arad) nr. 2, 15 ian. 1898, p. 3 ; nr. 30, 26 febr. 1898, p. 147 ; nr. 65, 17 apr. 1898, p. 319 ; nr. 154, 27 aug 1898, p. 751 ; nr. 207, 15 nov. 1898, p. 1011 ; nr. 74, 27 apr 1899, p. 3 ; nr. 78, 6 mai 1899, p. 7 ; nr. 182, 4 oct. 1899, p. 3 ; nr. 18, 8 febr, 1902, p. 5.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Prezențe românești

Alături de alte personalități ale vieții noastre muzicale, prof. univ. dr. Petre Brâncuși, membru al Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, a fost ales membru corespondent al *Academiei Tiberina* din Roma, prestigios for științific european.

Cenacluri

La 9 mai Uniunea compozitorilor în colaborare cu Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" a organizat în sala „George Enescu" un cenaclu dezbatere privind problemele de dirijat coral, în cadrul căruia s-au întîlnit dirijori ai formațiilor corale din capitală cu specialiști ai genului din Uniune și din Conservator. Fructuosul schimb de experiență a fost urmat de un concert cu exemplificări ale creației corale românești contemporane, interpretate de corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin.

★

Ziua de 23 mai a fost închinată compozitorului Ciprian Porumbescu, precursor de seamă al muzicii românești, muzician patriot al secolului XIX, anul acesta împlinindu-se 130 de ani de la naștere și 100 de ani de la moartea sa. Astfel, în dimineața zilei, sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a găzduit Simpozionul de comunicări științifice dedicat vieții și creației compozitorului omagiat, iar seara a avut loc la Teatrul de Operetă din București spectacolul festiv cu opereta „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino. Ambele manifestări, organizate sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. și a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, au fost prefațate de cuvîntul rostit de profesorul universitar Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului din București.

Aniversări

Împlinirea a 70 de ani de viață ai compozitorului Ion Dumitrescu a prilejuit participarea membrilor Uniunii și a unui numeros public iubitor de muzică la Concertul omagial din 17 mai, dedicat acestuia. Prefațat de caldele cuvinte adresate sărbătoritului de către Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor, Theodor Grigoriu — secretar al Uniunii compozitorilor, muzicologul Octavian Lazăr Cosma, și compozitorii Alexandru Pașcanu, Corneliu Dan Georgescu, Dumitru Capoianu, Pascal Bentoiu, Henry Mălineanu, concertul festiv a cuprins lucrări corale în interpretarea formației „Juventus carmen" dirijată de Valentin Gruescu și *Concertul pentru orchestă de coarde* de Ion Dumitrescu interpretat de Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu.

M. M.

La 24 mai secretariatul Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România l-a sărbătorit într-un cadru festiv, pe compozitorul LUDOVIC FELDMAN cu prilejul împlinirii vîrstei de 90 ani.

Muzician cu o bogată activitate atît în domeniul artei interpretative cît mai ales în cel al compoziției, Ludovic Feldman a contribuit activ la înflorirea artei noastre sonore, îmbogățind patrimoniul cultural românesc cu partituri de o aleasă ținută expresivă.

Președintele Uniunii, prof. univ. Nicolae Călinoiu, adresîndu-se compozitorului Ludovic Feldman a spus următoarele : „Mîine împliniți frumoasa vîrstă de 90 de ani, 90 de ani frumoși, trăiți în cinste și demnitate, încărcați de rezultate rodnice obținute în întreaga dumneavoastră activitate și îndeosebi pe planul creației muzicale. Dînd expresie sentimentelor de stimă și aleasă prețuire față de dumneavoastră, omul și compozitorul Ludovic Feldman, vă rog să-mi permiteți, stimate maestre, ca în numele conducerii Uniunii, al Secretariatului, al membrilor obștei noastre — compozitori și muzicologi — să vă adresez cele mai călduroase felicitări, urări de sănătate și fericire, viață îndelungată, noi și mari succese în prodigioasa activitate pusă în slujba ridicării continue a edificiului culturii noastre socialiste.

Să ne trăiți întru mulți ani, stimate maestre !"

A urmat o audiție din creația compozitorului, urmărită cu viu interes.

NOTE :

În luna mai 1983 au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor : în zilele de 1—3 mai compozitorul Radu Paladi a participat la îndrumarea corului Căminului cultural din Putna și a Coralei „George Enescu" din municipiul Botoșani pentru participarea în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a. ● În ziua de 6 mai la Casa de cultură Buftea s-a desfășurat etapa pe sectoare (sector agricol Ilfov) a formațiilor artisice de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" cu prezența în juriu a următorilor compozitori și muzicologi : Dan Bălan, Richard Stein, Ion Chioreanu, Vasile Donose, Mariana Cahane. ● În zilele de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, și 10 mai s-a desfășurat etapa Republicană a Festivalului Național „Cîntarea României" ed. a IV-a a formațiilor artistice pionierești și U.T.C.-iste la București cu participarea în juriu a următorilor compozitori și muzicologi : Mihail Cozmei — președinte, Vasile Spătărelu, Elisabeta Moldoveanu și Elena Vicică, dirijor. ● În zilele de 7 și 8 mai compozitorul Ștefan Andronic a participat la Festivalul coral „Iacob Mureșianu" care a avut loc la Blaj județul Alba. ● Între zilele de 1 și 15 mai s-a desfășurat etapa republicană a formațiilor artistice de pionieri si școlari la Giurgiu, Călărași, Teleorman, Alba, Sibiu, Cluj-Napoca și Mureș, cu participarea în juriu a compozitorilor Iovan Miclea și Mircea Bădulescu. În cadrul aceleiași etape în zilele de 16—17 mai la Caraș-Severin și Timiș, 20 și 23 mai la Olt, 28 și 31 mai la Gorj, compozitorul Iovan Miclea a participat în juriu la faza județeană a formațiilor artistice de amatori. ● Compozitorul Constantin Arvinte a participat în calitate de președinte de juriu astfel : în zilele de 7 și 8 mai în județele Brăila și Tulcea, în zilele de 14 și 15 mai în județele Covasna și Bistrița-Năsăud, în zilele de 21 și 22 mai în județele Mureș și Harghita și în zilele de 28 și 29 mai în județul Prahova și Buzău, la faza județeană a formațiilor corale, instrumentale, grupuri vocale, soliști, rapsozi, fanfare de amatori. ● Compozitorul Ion Șerfezi a participat în calitate de președinte de juriu la formațiile de amatori, faza finală astfel : în zilele de 7 și 8 mai la județul Vîlcea, 14, 15, 17 mai Călărași, 20—21 mai Suceava, 22—23 mai Botoșani, 27—28 mai Cluj-Napoca, 29 mai Zalău, 30 mai București. ● În zilele de 15—16 mai la Neamț și Bacău, în 21—22 mai la Dîmbovița și Argeș, în 28—29 mai la Satu-Mare și Maramureș, compozitorii Mircea Neagu și Vasile Donose au participat la jurizarea formațiilor artistice de amatori, faza finală, participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a. ● Între 16 și 20 mai în cadrul filialei Uniunii compozitorilor din Timișoaraa avut loc o dezbatere cu tema : „Muzica simfonică contemporană" cu participarea compozitorilor Mircea Chiriac și Pascal Bentoiu. ● În zilele de 19 și 20 mai muzicologul Gheorghe Firca a participat la încheierea cursurilor Universității populare din comuna Marga județul Caraș-Severin. ● În zilele de 19, 20, 21, 22 și 23 mai compozitorul Radu Paladi a pregătit corul casei de cultură de la Putna și Corala „George Enescu" din Botoșani pentru participarea acestora la sărbătorirea lui Ciprian Porumbescu în comuna Stupca. ● Compozitorul Aurel Giroveanu a participat la faza județeană în juriu la formațiile de amatori, muzică ușoară astfel : 20 mai la Slatina, județul Olt, 21 mai Turnu-Măgurele județul Teleorman. ● Compozitorul Vasile Veselovski a luat parte la juriul interjudețean al formațiilor de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a, astfel : 14 mai la Călărași, 15—17 mai la Giurgiu, 20—21 mai la Suceava, 22—23 mai la Botoșani, 31 mai la finala formațiilor de muzică ușoară la București împreună cu compozitorul Mișu Iancu. ● În zilele de 17 mai la Deva, 21 mai la Pitești și 30 mai la Ploiești a avut loc faza județeană a Teatrelor de estradă și soliști de muzică ușoară participanți în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a cu participarea în juriu a compozitoarei Camelia Dăscălescu. ● În zilele de 26 și 28 mai a avut loc atestarea muzicanților liber profesioniști, instrumentiști și soliști vocali în București cu participarea compozitorilor : Camelia Dăscălescu și Marcel Dragomir. ● În zilele de 15 și 17 mai la A.R.I.A. a avut loc selecționarea formațiilor de muzică ușoară și soliști vocali cu participarea în juriu a compozitorului Marcel Dragomir. ● În zilele de 28 și 29 mai la Botoșani au avut loc manifestările prilejuite de centenarul Societății muzicale „Armonia" cu participarea muzicologului Elena Zottoviceanu și a profesorului Anton Scornea de la Societatea Profesorilor de muzică și desen din R.S.R. ● Între 26 și 31 mai la Cluj-Napoca a avut loc în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a IV-a trecerea în revistă a spectacolelor Operei Române și a Operei Maghiare din localitate precum și a soliștilor vocali, cu participarea în juriu a compozitorilor Teodor Bratu și Carmen Petra-Basacopol și a muzicologului Octavian Lazăr-Cosma.

A. V.

Lucrări prezentate la birourile secțiilor

Secția de muzică simfonică și de cameră

Mihai Brediceanu — *A Different Drummer*, pentru recitator și 3 grupuri de instrumentiști, coriști și dansatori, versuri : Henry Thoreau ; Teodor Caciora — *Rezonanțe* ; Matei Kozma — *Dialog cu „magister in organo" Johannes Kajoni*, pentru 2 orgi sau orgă și bandă magnetică ; Anatol Vieru — *Simfonia a IV-a* ; Remus Georgescu — *Ecouri* oratoriu pentru solist, cor de femei, bandă magnetică și orchestră pe versuri de Radu Stanca ; Cristian Misievici — *Dreptul la timp*, cantată dedicată aniversării a 50 de ani de la luptele ceferiștilor din 1933, pe versuri de N. Stănescu ; Cornel Țăranu — *Cîntece nomade* pentru 2 mezzosoprane, tenor, bariton, recitator și orchestră de cameră, pe versuri de C. Baltag ; Pascal Bentoiu — *Quartet de coarde nr. 5* ; Mircea Chiriac — *Cvintet de suflători* ; Maia Ciobanu — *Decor* pentru clarinet și pian ; Gheorghe Costin — *Sonata brevis*, pentru pian solo ; Liviu Dănceanu — *Quasifuga pentru chitară solo* ; Tiberiu Fatyol — *Quartetto semplice* nr. 2 ; Tudor Jarda — *5 lieduri pe versuri de D. Stanca* ; Fred Popovici — *Vinerea timpului*, pentru soprană, oboi, clarinet, harpă, versuri de St. A. Doinaș ; Doina Rotaru — *Incantații* pentru cvintet de suflători ; Paul Rogojină — *Omagiu lui Ștefan* pentru orchestră de cameră ; Andrei Tănăsescu — *Sonata nr. 2 pentru pian.*

E. A.

Secția de muzicologie

Volume de sturii, eseuri, articole : Viorel Cosma — *Exegeze muzicologice* ; Nicolae Brînduș — *Interferențe M 8* ; Iosif Sava — *Fișe pentru 1001 audiții.*

Monografii : Grigore Constantinescu — *Matei Socor.*

Psihologie muzicală : Costin A. Ionescu — *Cercetări experimentale de psihologie muzicală.*

Bizantinologie : Hrisanta Petrescu — *Anastasimatarul, mss. 1006 de la Blaj, aflat în Biblioteca din Cluj-Napoca.*

Folclor : Ghizela Sulițeanu — *Cîntecul de leagăn* ;

Dumitru D. Stancu — *Pe deal la Teleormănel, vol. IV.*

Cărți de popularizare : Mihai Moroianu — *Mari damnați* ;

Mihai Berechet — *Nouă caiete albastre.*

Secția de muzică corală și patriotică

Constantin Arvinte — *Drag partid în sărbătoare* (versuri de Adrian Munțiu) ; Teodor Bratu — *Spre comunism să ne urmăm partidul* (versuri de autor) ;

Dan Buciu — *Mică suită oltenească, Balada florii, Cîntec vesel* (versuri populare) ; Felicia Donceanu — *Stihuri pentru Ciprian Porumbescu* (versuri de autoare) și *Dacă n-ar fi fost strămoșii* (versuri de Rusalim Mureșanu) ; Vasile Donose — *Portretul țării* (versuri de Martha Popovici) ; Iovan Miclea — *Suita corală Avram Iancu* (versuri de Ioan Meițoiu) ; Liana Alexandra — *Partidul e poporul* (versuri de Lucian Avramescu) ; Șerban Nichifor — *Omul țării* (versuri de Adrian Păunescu) ; Theodor Sibiceanu — *Minerii* (versuri de Adrian Păunescu) ; Gheorghe Stănescu — *Mîndru sat al țării mele* (versuri de Constantin Baban) ; Vasile Vasilache — *Plugar al păcii* (versuri de Ioan Iancu Lefter).

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii compozitorilor

Irina Odăgescu — *Cîntec înalt*, poem coregrafic. Orch. : 3, 2, 2, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; timp., T-tam, sil., ptti sosp., camp., vibr., gr.c., gong, T-tom, trgl., tamb. picc., t-block, ptti ord., flessatono ; pian, cel., orga, harpa ; corzi.

Doru Popovici — *Omagiu lui Ciprian Porumbescu* (material de cor) ;

Felicia Donceanu — *Odă lui Ciprian Porumbescu* (material de cor) ;

Laurențiu Profeta — *Omagiu lui Ciprian Porumbescu* (material de cor).

M. M.

Cluj—Napoca

Activitatea cenaclului Filialei Uniunii compozitorilor din ianuarie-martie a fost marcată, la început, de audierea piesei simfonice *Solstițiu* de Adrian Pop și de o manifestare cu dirijorii de cor ai formațiilor de amatori, în care s-au pus în discuție lucrări corale de Emiliu Dragea și Constantin Rîpă. Mai substanțiale au fost în anul acesta cenaclurile în care s-au prezentat piese de muzică de cameră. În acest sens compozitorii Cornel Țăranu și Adrian Pop au pus în audiție *Trei piese pentru clarinet*, respectiv *Hexagon* pentru percuție (21 februarie). Alte reuniuni au marcat în luna martie audierea a *Două lieduri* de Emiliu Dragea pe versurile poeților Maria Racolța și Theodor Mihădaș (14 martie) împreună cu *Două pasteluri* pentru flaut și pian, respectiv violă și pian, lucrări cu caracter didactic pentru repertoriul elevilor de la liceele de artă. O săptămînă mai tîrziu, compozitorul Tudor Jarda (din păcate mai rar prezent în cenaclurile filialei) a pus într-o interesantă dezbatere asupra genului, *Lieduri* pe versurile lui Dominic Stanca. Cantata *Cîntece nomade* de Cornel Țăranu a suscitat exprimarea multor păreri despre caracterul modern și accesibil al lucrării ,compozitorul, la rîndul lui dezvăluind cîteva secrete ale piesei, atît de bine primită la prima audiție publică. O interesantă expunere despre *Jucării sonore populare*

a fost susținută de către etno-muzicologul Iosif Herțea, iar muzicologul Enea Borza a fost prezentatorul unei audiții din muzica japoneză contemporană. Demnă de menționat este și activitatea muzicologului Enea Borza la Universitatea Populară prin diferite expuneri cu privire la viața și activitatea foștilor soliști ai Operei Române. Etnomuzicologul Virgil Medan a editat prin intermediul Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Cluj o carte originală : *Mențiuni discografice* — succinte prezentări de discuri cu muzică populară, muzică de inspirație populară sau pur și simplu muzică de inspirație mitologico-populară. Filiala Uniunii compozitorilor în colaborare cu Conservatorul „George Dima" a inițiat un ciclu de recitaluri de compozitor, intitulat *Din creația compozitorilor clujeni*. Din acest interesant ciclu s-au derulat pînă acum manifestări distincte — Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Vasile Herman, Ede Terenyi. Trebuie să relevăm interesul deosebit al discuțiilor purtate pe marginea lucrărilor prezentate.

E. D.

Noutăți editoriale

La Editura Muzicală au apărut :

— În „Biblioteca acordeonistului" *„Tangouri celebre"* și *„Piese de mare popularitate"* în îngrijirea lui Octavian Coca ;

— Caietul personal al compozitorului Alexandru Velehorschi, cuprinzînd coruri și madrigale ;

— Adrian Iorgulescu — *„Ipostaze I"* pentru pian și orchestră (2 3 3 2 / 4 3 3 1 / 3 sonatori / pian, archi)

— Boldizsár Csíky — *„Muntele"* — poem simfonic : (3 3 3 3 / 4 4 3 1 / 4 sonatori / archi)

D. I.

Note externe

Prezențe interpretative românești.

Revista *Musik und Gesellschaft* din aprilie 1983 publică un articol despre concertul susținut în cadrul celei de-a IX-a Bienale muzicale din Berlin de către Capela de Stat din Mecklenburg sub bagheta dirijorului român *Horia Andreescu*, caracterizat ca un dirijor de talent, plin de bravură și energie, realizînd interpretări de sensibilitate și ritmicitate. Programul a cuprins : „Der Friede ist aller Taten Tat" de Wolfgang Hohensee, „Triptic concertant" de Farkas Ferenc și „Simfonia a 12-a" de Sostakovici.

*

Festivalul Muzical internațional „Primăvara la Praga" — a 38-a ediție s-a desfășurat între 12 V — 4 VI, avînd în centrul atenției cîteva din operele lui Wagner : „Tristan și Isolda" (cu Opera din Leipzig), „Maeștrii cîntăreți din Nürenberg" (cu Opera din Praga). Festivalul a mai cuprins 84 de concerte, premiere de operă și balet, seri de lieduri și colocvii, la care au participat invitați din 20 de țări.

A 32-a ediție a Festivalului Händel : a avut loc între 10—14 iunie în R. D. Germană. În concertele celor 5 zile au fost prezentate din lucrările lui Händel : opera „Alexander", oratoriul „Iosif și frații săi", cantata „Apollo și Daphné" precum și „Focuri de artificii", „Poros" și „Anthems". Alături de operele lui Händel au fost prezente „Flautul fermecat" de Mozart, „Händel Variationen" și „Requiemul german" de Brahms, precum și numeroase lucrări camerale de autori contemporani.

S. N.

VIAȚA MUZICALĂ

Spectacol festiv "Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino

Pe secna Operetei bucureștene a fost prezentat, la aproape 30 de ani de la premiera absolută (1954), spectacolul cu opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino, într-o interpretare nouă, aducînd în fața publicului interpreți de frunte ai genului.

Cuvîntul rostit în prefața spectacolului de către profesorul universitar Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului bucureștean a subliniat importanța personalității compozitorului Ciprian Porumbescu, eroul operetei, stins din viață acum o sută de ani, a talentului și patriotismului său ardent, lăsînd muzicii românești melodii nemuritoare, pătrunse de idealul înalt al iubirii de țară.

Spectacolul festiv la care am asistat, opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino, pe un libret de Liliana Delescu și Viorel Cosma, evocă tocmai aceste trăsături ale personalității compozitorului, acțiunea desfășurîndu-se în Brașovul anului 1882, în preajma premierei operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu. Gherase Dendrino a știut să valorifice și să amplifice calitățile muzicii lui Porumbescu în opereta sa, accentuînd conflictul social și dorința de cultură națională a grupării intelectualilor transilvăneni din secolul XIX, patriotismul lor înflăcărat.

Însuflețiți de importanța evenimentului sărbătorit, interpreții Teatrului de Operetă din București au dat întreaga măsură a talentului și dăruirii lor profesionale într-un spectacol emoționant. Dînd viață personajelor operetei, Cornel Rusu (în Ciprian), Daniela Diaconescu (în Martha), Rodica Mincet (în Bertha), Rodica Truică (în Suzănica), Marica Munteanu (în Lizi), Tiberiu Simionescu, Gabriel Gheorghiu, Toni Buiacici, Corina Bărbulescu, Eugen Savopol, Virgil

Bojescu, Emil Popescu, George Păunescu, Elizeu Simionescu ș.a. ne-au făcut martorii unor momente de adîncă vibrație, de lirism și umor, de care opereta are întotdeauna nevoie.

Frumoasele arii ce abundă în operetă : *Mugurel de cîntec românesc, Sărmane lăutar pribeag, Lăsați-mă să cînt*, aria Marthei, aria Berthei, duetele lirice și comice au fost interpretate cu căldura unor glasuri bine conduse și stăpînite.

Corurile (la a căror interpretare a contribuit maestrul de cor Florin Sămărescu), vioaie și mobilizatoare, păstrînd prospețimea tinereții celui ce le-a compus, a primăverii (corul de *1 Mai, Crai Nou* etc.), au punctat cu leitmotivele lor desfășurarea întregului spectacol, antrenînd tot mai mult participarea afectivă a spectatorilor.

Ritmurile pregnante ale dansurilor românești (în care s-au remarcat soliștii Elena Teodorescu și Tudor Cotaibă), transpuse coregrafic de Mihaela Atanasiu, au completat imaginea vie, trepidantă a evenimentelor și acțiunii evocate.

Deplina realizare a spectacolului nu poate fi despărțită de numele celor ce au semnat conducerea muzicală — Marian Didu — și direcția de scenă — Toni Buiacici, datorită cărora acesta s-a conturat cu un unitar suflu artistic.

Marcînd un moment de seamă în evoluția genului operetei românești în secolul XX, *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino este întîi de toate evocarea evenimentului de seamă al constituirii operetei românești în secolul XIX și a personalității muzicale și patriotice care l-a realizat — Ciprian Porumbescu.

Spectacolul vizionat la Teatrul de Operetă din București la aniversarea a 130 de ani de la nașterea și la comemorarea a 100 de ani de la moartea compozitorului Ciprian Porumbescu a constituit un cald și viu omagiu închinat acestuia, vieții și operei sale.

Mihaela MARINESCU

Aurel Niculescu—Cristina Anghelescu Viniciu Moroianu

Fapt de incontestabil merit al conducerii Filarmonicii „George Enescu" este programarea, în concertele acestei prestigioase instituții, a celor mai tineri interpreți, remarcați prin laurii unor concursuri interne și internaționale de interpretare. Și într-adevăr, întîlnirea cu publicul pentru acești tineri — deja speranțe confirmate — nu mai este un lucru deosebit pentru a deveni aproape „element de rutină" (în măsura în care rutina se înțelege aici ca veritabilă combustie interioară în cuprinsul unei existențe artistice a cărei formă exterioară o constituie turneul, concertul, recitalul).

Interpretarea *Poemului pentru vioară și orchestră* de Ernest Chausson, solistă fiind Cristina Anghelescu, s-a detașat într-o oarecare măsură de interpretările cu care sîntem obișnuiți. Obișnuința înseamnă în acest caz transpunerea terestră a (presupusului) romantism al lucrării în interpretare, rezultante fiind multiple edulcorări ale frazelor muzicale, licențe ritmico-dinamice mai mult sau mai puțin justificate etc. Interpretarea Cristinei Anghelescu s-a deosebit printr-o evidentă distanțare față de partitură, prin renunțarea la „ticurile" interpretative stabilizate printr-o anumită tradiție, prin înțelegerea întregului prin prisma unei riguroase analize muzicale cu finalitate interpretativă. Întrebarea care se poate ridica ar fi deci aceasta : este justificată (și convingătoare) o atare concepție ? Și da, și nu. Da, pentru că dincolo de licențe, există reguli și indicații precise, iar pentru un tînăr interpret la începutul carierei, capital este să pornească în abordarea muzicii începînd cu respectarea indicațiilor din partitură ; nu, pentru că există numeroase partituri presupunînd *sine qua non* libertăți în redare (care sînt și pot fi acelea — tot analiza muzicală le poate deosebi). Categoric, Cristina Anghelescu este o violonistă de talent și evidentă cultură muzicală, lucruri cu atît mai vizibile cu cît, în fața unei partituri dificil de redat prin multitudinea variantelor deschizîndu-se spre alegere, interpreta a optat pentru varianta echilibrului, a profesionalității riguroase pe care o înțelegem (și evoluții ale ei anterioare, ne îndreptățesc în această afirmație) ca temelie pentru formarea și afirmarea unei personalități interpretative distincte.

În *Concertul în do minor pentru pian și orchestră* de Mozart, tînărul Viniciu Moroianu ne-a apărut ca un pianist de deja rafinată înțelegere muzicală. Nimic nu este mai greu decît interpretarea unor pagini atît de „simple" cum sînt cele mozartiene, pagini unde fiecare amănunt este semnificativ iar puținătatea acestora, raportată la unitatea de timp, fac imediat vizibilă coerența (sau incoerența) întregului. Sobrietate interpretativă, aplicată cultură muzicală, egalitate ireproșabilă și, în același timp interesantă — acestea ar fi cîteva din atributele distingînd promițător devenirea unui tînăr și înzestrat interpret.

Ascultată în primă audiție, *Simfonia omagială* de Ludovic Feldman readuce pe scena de concert virtuțile și inconvenientele tehnicii seriale cu intersectări modale. Piesa trăiește și se încheagă (într-o riguroasă interpretare semnată de eminentul muzician care este Aurel Niculescu — despre inteligența interpretărilor sale am mai avut justificate prilejuri de a scrie) realizînd interesante construcții de factură clasică chiar dacă estetica proprie limbajelor folosite le presupune cu oarecare dificultate.

În celebra *Simfonie în sol minor KV 550* de Mozart, am putut analiza unele din particularitățile dirijorale îndreptățindu-ne să îl considerăm pe Aurel Niculescu drept muzician de largă cultură. Sobrietatea gestului nu este la el decît consecință a rigorii de gîndire — rigoare mai mult decît necesară în abordarea oricăror pagini mozartiene — important fiind, înainte de orice, efectul sonor global, răspunsul colectivului orchestral. Confruntat cu o personalitate de certă cultură muzicală, dozîndu-și fiecare gest, fiecare amănunt expresiv în funcție egală de partitură și de răspunsurile (scontate și) obținute, colectivul simfonic a răspuns în autentic stil mozartian — dovadă peremptorie că premisele pe care își fundamentează tehnica interpretativă Aurel Niculescu sînt pozitive, mai mult, sînt vrednice de a fi puse în relief.

Viorel CREȚU

Ansamblul "Concerto"

Pentru a doua oară în stagiune şi paralel cu evoluţiile de la Conservator, Ansamblul „Concerto" al academiei noastre muzicale a apărut pe afişul Filarmonicii „George Enescu". Deşi în componenţa sa au loc permanente şi explicabile primeniri, trăsăturile i se menţin nealterate, datorită străduinţei, talentului şi priceperii lui Dorel Paşcu, dirijor a cărui experienţă de violonist îi este de mare folos în edificarea şi conducerea sonoră a formaţiei (în principal de coarde). Omogenitatea în sunet, flexibilitatea în tempi şi dinamică, obţinute prin abordarea literaturii preclasice, sînt indispensabile şi creaţiei contemporane de gen, în care se cere mare fantezie în transcrierea sonoră a partiturii. Este lăudabil că învăţămîntul nostru superior tinde, cu dragoste şi înţelegere, să formeze interpreţi capabili să facă faţă cerinţelor repertoriale moderne, acordînd importanţa cuvenită creaţiei româneşti. Este memorabilă interpretarea de acum cîteva luni a *Concertului pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu (publicul, entuziasmat, a solicitat — şi „Concerto" a oferit — bis !), după cum este întrutotul meritorie alcătuirea şi interpretarea programului ultimului concert (3 mai, sala Studio a Ateneului Român). Mai întîi o primă audiţie : *Vise II* de Ulpiu Vlad, compozitor în plină efervescenţă, reprezentant al generaţiei sale care explorează universul sonor sub specie nu numai coloristică şi ritmică, ci şi din unghiul de vedere al sugestiilor multiple ale folclorului (evident pe treapta la care această atitudine a ajuns în ultimii ani). Apoi piese „vechi" : *Antifonia* de Nicolae Brînduş, înainte mergător al orientărilor celor mai tineri şi ţinînd cu neostoită vigoare spirituală pasul cu ei ; *Fragmente* de Ştefan Niculescu, „clasic" al muzicii româneşti actuale, explorator extrem de metodic şi eficient al scriiturii moderne, într-un fel — şi ce bine că este aşa ! — cap de şcoală. Nivelul acestui concert, orientarea repertorială, rolul formativ asupra tinerilor instrumentişti pledează pentru evoluţii cît mai sistematice ale Ansamblului „Concerto" şi animatorului său, Dorel Paşcu.

Petre CODREANU

Jenny Abel

Violonista vest-germană Jenny Abel a susţinut pe scena Ateneului un recital cuprinzînd sonate de Bach şi Henze ; recitalul ne-a apărut contradictoriu, vom vedea mai tîrziu că numai în mod aparent. În continuare, pe scurt, vom detalia interpretarea *Sonatei I* de Bach, rezumîndu-ne numai la această lucrare în ceea ce priveşte muzica lui Bach din recital (am mai ascultat şi *Partita a II-a, în re minor*), deoarece datele esenţiale rămîn neschimbate.

În prima parte a Sonatei — Adagio — violonista „umflă" mereu sunetul la jumătate şi-l filează la sfîrşit, astfel că mai tot timpul discursul se fragmentează. Nici fraza nu e bine împărţită în arcuş şi senzaţia de discontinuitate sonoră e mereu prezentă. Acordurile din Fugă sînt cîntate cu tot arcuşul şi într-o trăsătură rapidă, sunetul pierzîndu-şi consistenţa şi susţinerea. Apar şi prea multe atacuri de la distanţă, izbituri pe coarde, neplăcute, cu toată calitatea unui instrument de excepţie — un Guarneri del Gesù din 1739. Asistăm în continuare la un cîntat nefiresc, monocrom pe întinderi mari apoi cu contraste puternice dar izolate, cu schimbări de tempo şi chiar de caracter în cadrul aceleiaşi piese — în Siciliana sau Presto — sau un şir de note nevibrante şi deodată o notă sau două însoţite de un vibrato intens. În ansamblu ni s-a părut că stilul era afectat iar sonoritatea exagerată.

Sonata de Henze, intitulată *„Tirsi, Mopso, Aristeo"* şi dedicată violonistei Jenny Abel, n-o cunoşteam, deci n-am putut aprecia temeinic interpretarea ei. Impresia noastră este că efectele instrumentale caracteristice muzicii moderne (nu ne referim desigur la substanţa propriu-zisă a acestei muzici) îi vin foarte bine violonistei. Totul părea coerent, unitar, jocul violonistic mai degajat, mai divers şi în consecinţă mai atrăgător. Sonata îmbină umorul cu lirismul, cantabilitatea calmă cu ritmurile frenetice, relevînd virtuţi moderatoare, dacă le putem spune aşa, definitorii şi pentru stilul actual al lui Henze în care rafinamentul scriiturii şi un anume neo-romantism explică audienţa la public.

Contradicţia pe care am semnalat-o la începutul cronicii se referea tocmai la acest decalaj interpretativ Bach—Henze ; pentru a o explica într-o oarecare măsură revenim la o mai veche părere a noastră : muzica contemporană, mai bine zis o parte a ei, impune o nouă optică interpretării, din toate punctele de vedere. Cine i se dedică cu adevărat întîmpină dificultăţi cînd revine la Bach sau Mozart, în general la muzica clasică. Poate fi şi cazul Jennyei Abel ce ne-a plăcut atît de mult în *Sonata* de Henze şi prea puţin în *Fuga în sol minor* sau *Ciacconă ?* Informîndu-ne după recital, am aflat că într-adevăr Jenny Abel, se numără printre cei mai buni interpreţi din R.F.G. ai muzicii contemporane, cu premii pentru discurile realizate. Este muzica în care valoarea sa interpretativă capătă o recunoaştere fără contestaţii. Părerea pe care am amintit-o mai sus rămîne încă relativ controversată ; noi susţinem însă că diferenţierile la care ne-am referit (fără a le preciza în spaţiul limitat al cronicii) se vor adînci cu timpul şi poate atunci vor deveni mai clare.

Dan SCURTULESCU

Spectacole lirice la Iaşi

Un popas de cîteva zile la Iaşi ne-a oferit prilejul de a urmări trei spectacole de genuri diferite (operă, operetă, balet) ale Operei Române, incluse în repertoriu pe parcursul stagiunii 1982/1983, trei spectacole semnificative pentru potenţialul actual al teatrului

liric ieşean, la mai bine de un sfert de veac de la înfiinţarea sa (în 1956).

Pentru început, baletul *Cocoşatul de la Notre-Dame* — cunoscuta tratare coregrafică a nucleului acţiunii din romanul *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo — ne-a dezvăluit valenţele ansamblului de dansatori şi ale unora dintre balerinii solişti, în condiţiile unei concepţii regizorale cvasi-cinematografice, înlănţuind secvenţele printr-un montaj rapid, întretăiat de cortine de lumină. Autorul regiei (şi al coregrafiei) este Ion Rusu, un balerin cu bogată experienţă, care se afirmă în vremea din urmă şi prin montări de balete vădind originalitate şi gust artistic (printre care *Poarta sărutului* pe muzică de Tiberiu Olah, prezentat recent la festivalul de teatru liric de cameră de la Roman). În *Cocoşatul de la Notre-Dame*, Ion Rusu a pus accentul pe elementele dramatice de factură tipic romantică, prezente din belşug în libret, dar şi pe bogăţia coloritului în marile scene de ansamblu. Din numeroasa distribuţie s-au relevat cu deosebire Liana Nicolau-Comşa, interpreta Esmeraldei, graţioasă, plină de temperament, cu posibilităţi de expresie variate, şi Mihai Boar, care reuşeşte să dea viaţă dificilului rol al uriaşului diform Quasimodo, redînd întreaga diversitate de stări sufleteşti a personajului. O creaţie izbutită este şi aceea a lui Gheorghe Stanciu în abatele Frollo, pendulînd între înflăcărare erotică şi detaşare cinică. Alături de aceşti principali protagonişti ai baletului, dansatorii Daniela Cosa (Fleur-de-Lys), Mariana Simionescu (Gudule) şi coregraful-balerin Ion Rusu (Căpitanul Phoebus) au conturat în chip sugestiv figurile bine cunoscute ale eroilor lui Victor Hugo. În scenele de ansamblu s-a resimţit însă absenţa din teatru a unui maestru de balet permanent, care să lucreze zi de zi cu dansatorii, întreţinîndu-le tehnica şi disciplina de grup.

La succesul constant de public al baletului contribuie şi decorurile lui George Doroşenco, cu elemente puternic stilizate, costumele de mare varietate coloristică imaginate de Paula Brîncoveanu şi arhitect Nicolae Vericeanu, precum şi conducerea muzicală totodată fermă şi suplă a lui Corneliu Calistru, care a confirmat impresia produsă în 1975 la Bucureşti cu ocazia turneului Orchestrei simfonice a Conservatorului din Iaşi, cînd ne-a apărut ca un muzician serios, echilibrat, stăpîn pe mijloacele artei sale. Aci, el a valorificat muzica — romantică în egală măsură ca şi libretul — compusă de italianul Cesare Pugni în veacul al XIX-lea şi prelucrată tematic-orchestral în secolul nostru de către Reinhold Glier şi Serghei Vasilenko.

Opereta *Silvia* (Prinţesa ceardaşului) de Emmerich Kálmán, montată în premieră la Iaşi în toamna anului 1982 ca un omagiu adus compozitorului la împlinirea a 100 de ani de la naşterea sa, constituie fără îndoială una din reuşitele majore ale genului, îmbinînd în chip fericit melodii de o generoasă inspiraţie cu o acţiune pigmentată de numeroase momente de un comic copios. În tălmăcirea teatrului ieşean, latura cea mai realizată a spectacolului este cea lirică, reprezentată prin cuplul Silvia-Edwin. În rolul titular, soprana Maria Boga-Verdeş a lăsat să se întrevadă experienţa cîştigată în operă şi operetă atît pe scena din Iaşi, cît şi peste hotare (inclusiv la cunoscutul ansamblu de operetă de la „Raimundtheater" din Viena), împrumutînd personajului o expresie sinceră — fără excese de sentimentalism — atît în momentele lirice din actul I, cît şi în cele de nuanţă mai dramatică din restul spectacolului. Tenorul Constantin Cepreaga — încă student la Conservatorul din Iaşi — a fost un Edwin degajat, punînd în valoare ariile şi duetele lui Kálmán cu glasul său cald şi o aleasă muzicalitate. Cît priveşte restul rolurilor — care pretind atît glasuri de calitate, cît şi farmec personal, antren, vervă, ba chiar însuşiri coregrafice — ele şi-au găsit cu greu în ansamblul ieşean interpreţi pe măsura exactă a acestor cerinţe, cîntăreţii fiind probabil formaţi la şcoala mai sobră a operei, cu contingenţe reduse în genul operetei. Poate că o mai atentă îndrumare a regiei (Maria Emandi Tiron) în acest sens ar fi putut înclina balanţa spectacolului în favoarea comediei.

În rest, o scenografie de efect (Constantin Russu), cu decoruri fastuoase şi cu costume de un colorit viu, precum şi o conducere muzicală (Gheorghe Victor Dumănescu) atentă la coordonarea cît mai exactă a fosei orchestrale cu soliştii şi corul de pe scenă.

Tot un caracter omagial, prilejuit de aniversarea unui secol de la naşterea compozitorului, l-a avut şi noua premieră cu opera *Alexandru Lăpuşneanu* de Alexandru Zirra, pusă în scenă de Dimitrie Tăbăcaru cu un remarcabil simţ al dramaturgiei, datorită căruia acţiunea se urmăreşte cu un interes crescînd, ajungînd la apogeu în finalul operei. Un rol important în reliefarea ambianţei specifice a operei l-a jucat scenografia arhitectului Nicolae Vericeanu, autorul unor decoruri sobre, dar de o mare forţă sugestivă, folosind elemente cu o funcţionalitate multiplă, uşor manevrabile. La pupitru, acelaşi tînăr dirijor Gheorghe Victor Dumănescu a ştiut să pună în valoare partitura orchestrală a lui Alexandru Zirra — transfigurînd intonaţii ale melosului folcloric românesc în spiritul unui limbaj muzical de orientare romantică — în acord cu inspiratele momente corale (pregătite de maestrul de cor Anton Bişoc) şi cu realizările soliştilor vocali. Rolul titular a fost interpretat de baritonul Ion Soanea cu mijloace vocale şi actoriceşti denotînd o bogată experienţă profesională, mai ales în impresionanta scenă a morţii lui Lăpuşneanu, chinuit de remuşcări. Soprana Adriana Severin i-a fost o parteneră pe măsură în rolul Doamnei Ruxandra, cu o voce penetrantă (dar cu un „vibrato" excesiv) şi un joc de scenă discret, interiorizat. S-au mai afirmat în alte roluri, George Solovăstru (Măscăriciul), Vasile Filimon (Spancioc), Ion Humiţă (Cornea), Octav Ambrozie (Moţoc), Camelia Şotrin-Pascu (Ana), aci la largul lor în genul operei, cultivat cu precădere la clasa de canto a Conservatorului „George Enescu" din Iaşi, condusă de mai mulţi ani de către reputata profesoară şi artistă Ella Urmă.

Sub toate aspectele — solistic, coral, orchestral, scenografic, regizoral —, *Alexandru Lăpuşneanu* constituie o realizare de ţinută a Operei Române din Iaşi, vădind o dată mai mult posibilităţile artistice remarcabile ale acestui harnic şi talentat colectiv.

Edgar ELIAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

CIPRIAN PORUMBESCU, UN ÉMINENT ARTISTE PATRIOTE

Nicolae CĂLINOIU

Sur la recommandation de l'UNESCO on célèbre cette année-ci (1983), au niveau international, l'anniversaire de nombreuses personnalités culturelles, parmi lesquelles aussi, Ciprian Porumbescu, compositeur patriote, éminent précurseur de l'école musicale roumaine.

Les 130 années écoulées depuis sa naissance, et, au même titre, le centenaire de sa mort nous offrent l'occasion de mettre en relief la personnalité artistique du grand compositeur roumain, le patriotisme ardent qui traverse toute sa création — laquelle reste un exemple vivant par la généreuse inspiration à la source du mélos populaire qui l'anime, par sa simplicité et son accessibilité —, la contribution de l'artiste à la configuration des idéaux nationaux et sociaux, éthiques et esthétiques du mouvement musical roumain aux premiers temps de son âge moderne.

En dépit d'une vie prématurément arrivée à sa fin — il n'a vécu que trente ans — Ciprian Porumbescu marque un important moment de l'histoire de la culture roumaine. Par le sens qui en émane, la musique qu'il a créée dépasse son époque, en continuant d'être d'une vibrante et haute actualité. La mélodie de son célèbre chant patriotique *Tricolorul* (Le drapeau tricolore) constitue la musique de l'Hymne d'Etat de la République Socialiste de Roumanie ; la mélodie de sa chanson *Pe-al nostru steag* (Sur notre drapeau) este devenu l'Hymne du Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes ; enfin la fête du Travail et du printemps, le „1er Mai", continue-t-elle d'être célébrée sur l'air de la chanson qu'il a ainsi intitulée. Ces trois compositions seraient suffisantes pour lui assurer une place de choix dans le panthéon de la musique roumaine. Mais Ciprian Porumbescu est aussi l'auteur de l'immortelle *Balada pentru vioară* (Ballade pour violon), de l'opérette *Crai Nou* et d'une *Rhapsodie Roumaine*, ainsi que de pièces chorales et instrumentales attestant un talent brillant, une conscience nationale toujours en éveil, un patriotisme indéfectible.

Tout jeune déjà, alors qu'il faisait encore ses études, Ciprian Porumbescu s'est fait remarquer par sa totale adhésion aux idéals de sa patrie au service desquels il s'est dévoué tout entier : comme compositeur de chansons, comme chef d'orchestre, comme animateur intrépide de tout ce qui pouvait représenter la spiritualité roumaine. Son activité lui valut d'être emprisonné par les autorités impériales des Habsbourg, ce qui affecta sa santé et hâta sa mort. Durant ses années d'université à Vienne, il fit paraître, à l'intention des étudiants roumains, une des plus importantes collections de chansons sociales-patriotiques ; à Braşov, il lutta avec ferveur pour imposer l'idée que le folklore roumain constitue le réceptacle de la sensibilité de la nation et qu'à ce titre il peut et doit se trouver à la base de toute création artistique. C'est ce qu'il a prouvé lui-même par son opérette *Crai Nou*, composée sur un livret de Vasile Alecsandri et dont la première, en février 1882, reste un mémorable événement dans l'histoire culturelle roumaine, avec de vibrants échos sur le plan artistique et social.

A l'occasion des deux anniversaires que l'on célèbre en ces jours, la Capitale et nombre de centres du pays rendent hommage à l'illus-

tre compositeur en consacrant de multiples manifestations à sa vie et à son œuvre. Elles viennent répondre à l'exhortation du secrétaire général du Parti Communiste roumain, le président Nicolae Ceaușescu qui, dans son exposé devant le Plénum du C.C. du P.C.R. les 1—2 juin 1982, s'exprimait en ces termes : *„On ne saurait parler d'éducation patriotique, socialiste, sans connaître et rendre hommage au passé, au zèle et à la lutte des devanciers"*.

Un pareil devancier est précisément le compositeur et ardent patriote Ciprian Porumbescu dont la vie et l'œuvre dédiées aux idéaux les plus chers des Roumains l'inscrivent dans la galerie des hommes d'élite nés au sein de cette nation, dans la galerie de tous ceux qui ont imprégné l'art et la culture roumaine d'un souffle militant et du message humaniste propre à toute création durable.

En reconnaissant et appréciant tous les mérites de Ciprian Porumbescu, les autorités de Parti et d'Etat ont décidé que son nom soit porté au frontispice du plus important institut d'enseignement musical du pays, le Conservatoire de Musique de Bucarest. La commune où il a vu le jour porte son nom et abrite un musée et une maison mémoriale actualisant en permanence son souvenir. Dans de nombreuses villes, des rues portant son nom et des bustes l'immortalisant perpétuent sa mémoire. Son legs — le legs d'un éminent précurseur de la musique roumaine — a été imprimé et gravé sur disques, entrant dans le répertoire permanent des ensembles professionnels et d'amateurs. C'est ainsi que la création musicale de ce notable prédécesseur de l'art sonore roumain a pénétré dans les masses les plus larges où elle continue de prouver son caractère authentiquement populaire, découlant de sa teneur patriotique et de sa grande accessibilité. Par sa vie et son infatigable activité, Ciprian Porumbescu a inspiré de nombreuses études, des monographies, des chansons et même des œuvres littéraires. De plus, un film de long métrage a été réalisé, en l'évoquant, dont le succès fut remarquable et, actuellement, la Maison de film „Alexandru Sahia" est en train de tourner un documentaire le concernant. Enfin, le compositeur Gherase Dendrino, prenant comme thème la création musicale de Ciprian Porumbescu, en a composé une opérette qu'il a intitulée *Lăsați-mă să cînt* (Laissez moi chanter) qui, depuis sa première en 1954, enregistre un succès constant dans le pays et à l'étranger comme l'attestent ses nombreuses et diverses mises en scène.

Par toute son activité, par le caractère profondément patriotique et humaniste de sa création artistique, le nom de Ciprian Porumbescu occupe une des premières places dans les pages de l'histoire de la musique roumaine, en tant qu'illustre exemple d'artiste militant, continuellement et profondément animé par les idéaux de son peuple, toujours assoifé de justice et de liberté.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

MYIRIAM MARBE

PORTRAIT

LIVIU DĂNCEANU

Pour définir la personnalité du compositeur Myriam Marbe, il faut séparer, dès le début, l'aspect essentiel — l'émergence d'une création, située au-delà de toute référence stylistique, de toute connotation historique ou géographique — de l'aspect secondaire — le dialogue souple, engagé le long des années avec les diverses tendances, manières ou techniques de composition véhiculées dans la musique classique européenne.

Chez Myriam Marbe, les incursions musicologiques constituent le reflet des graves méditations profondément ancrées dans l'ontologie et dans la connaissance de l'œuvre d'art : sa collaboration à la monumentale monographie sur Georges Enesco ou sa récente étude sur le Temps musical où, en dehors d'une nouvelle lumière sur les théories concernant le temps quotidien et celui artistique, l'auteur avance une série d'ideées et de réflexions sur l'élargissement du concept temporel dont la prudence — tout en évitant les verdicts — invite à une responsabilité consciente.

Le pédagogue Myriam Marbe aspire à instaurer, parmi ses disciples, une rigueur indispensable aux accumulations quantitatives et une liberté d'option — condition *sine qua non* au développement des disponibilités créatrices. Rappelons également la contribution de Myriam Marbe au développement de la créativité des plus jeunes musiciens, par la méthode modestement intitulée *Pièces pour piano*, un vrai manuel, en réalité, — unique sous bien des aspects — de composition, formes musicales et interprétation.

Le compositeur, le musicologue et le pédagogue forment une individualité unique dont le trait dominant est l'équilibre comme reflet d'un accord spontané entre la logique et le naturel de la pensée créatrice.

Chaque démarche du compositeur représente l'occasion d'explorer une certaine zone de la personnalité. Chaque œuvre devient une expérience unique, irrépétable. Et pourtant... S'il existe la possibilité d'aborder chaque création de Myriam Marbe de manière vectorielle, l'œuvre dans son ensemble est une grandeur scalaire — la somme des ouvrages, sur lesquels le temps opérera, inévitablement, un rigoureux tri et qu'on peut, dans une perspective méthodologique, associer déjà á certaines périodes de création.

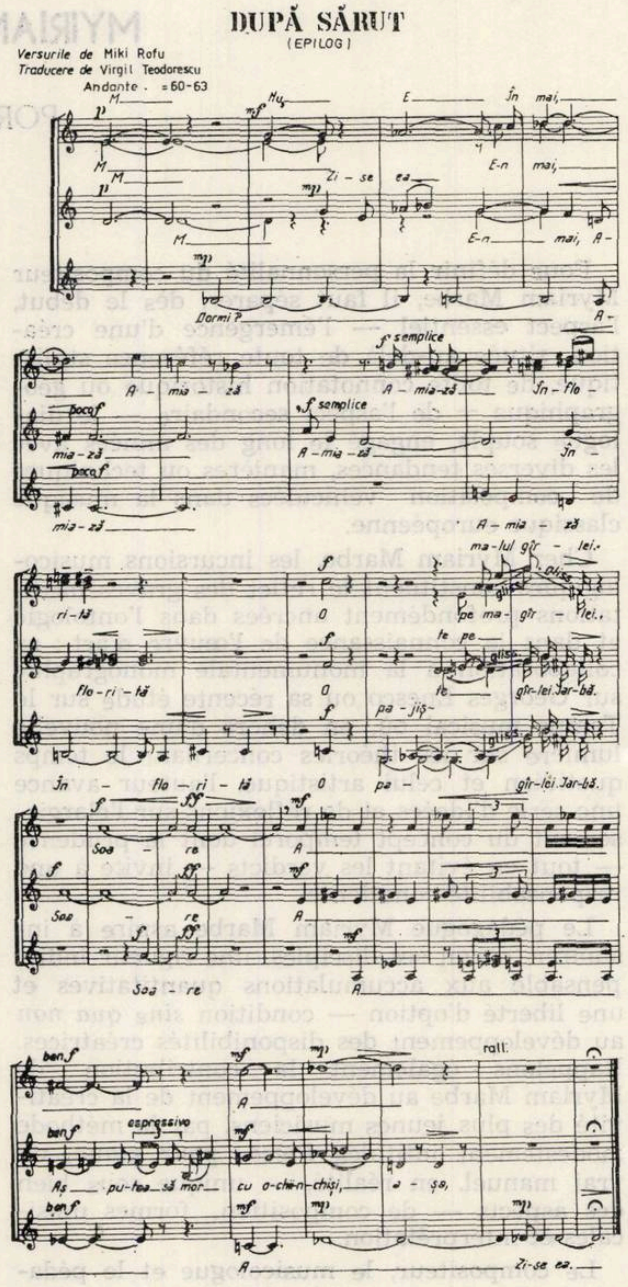
Si l'on embrasse d'un corp d'œil le tableau synoptique de la création de Myriam Marbe, on est surpris par la pause presque totale survenue dans son activité de compositeur entre 1971 et 1974, période où la sève créatrice semblait tarie, période où apparemment rien ne s'est passé. Apparemment seulement. Car les avatars de sa personnalité artistique acquièrent, après une première décantation, une nouvelle structure, autour d'un événement devenu majeur pour l'évolution ultérieure du compositeur, événement qui coïncide avec le festival

de Royan de 1971, lieu de convergence des plus hétérogènes musiques, et non seulement européennes, de la septième décennie. Le silence du compositeur Myriam Marbe, silence qui a suivi sa participation à ce festival, a représenté une introspection sévère, une lucide autoanalyse, l'accumulation de nouvelles énergies créatrices. Le moment Royan a démarqué ainsi la frontière entre deux étapes de création et a constitué peut-être le début de l'intuition de ce „quelque chose" de nouveau qui „hante" à présent le monde musical (nous ne faisons pas allusion aux manifestations du néoromantisme vétuste et désuet).

Derrière cette ligne de démarcation, on découvre les incursions de l'artiste dans le territoire où les lois dominent l'organisation du matériel sonore, incursions qui se sont matérialisées soit dans l'élaboration de certaines œuvres qui démontrent que la rigueur de la construction n'est pas toujours voisine de la rigidité du message, soit dans le refus d'accepter l'efficacité universellement valable des principes de la logique et des mathématiques modernes appliqués à l'acte componistique. Chez Myriam Marbe, l'abstraction du langage musical ne représente pas le reflet de la fidélité envers une mode quelconque ni l'expression de la sympathie pour une technique quelconque de composition — même si parfois on peut y reconnaître certaines modes ou techniques — mais bien une nécessité intérieure innée qui rejoint, certes, l'esprit de l'époque. Qui aurait eu le courage d'écrire une sonate pour piano, lorsque Aurel Stroe avait créé un monument du genre ? Et pourtant Myriam Marbe, avec autant de détermination rigoureuse, a composé la *Sonate pour piano* (1956) dont la musique dégage un ethos spécifique qui porte l'empreinte d'un lyrisme retenu — trait dominant de toute sa création. Si la formalisation des paramètres musicaux ressort clairement dans la *Sonate pour clarinette et piano* (1961) — œuvre qui incorpore les structures permutables —, le lyrisme, né de l'expression directe des émotions éveillées par l'impact de la métaphore poétique, est prépondérant dans le cycle de madrigaux *Din lirica japoneză* (1964) (Madrigaux sur des vers lyriques Japonais modernes). (Ex. no. 1).

La polyphonie non-imitative, la libération des voix (des canons sévères, suffocants, du contrepoint sériel et post-sériel), les approximations hétérophones sont les conséquences de suggestions incantatoires du texte, suggestions qui contiennent le germe — qui portera fruit par la suite — de l'attitude de l'artiste par rapport aux pratiques artistiques appartenant aux cultures archaïques.

A partir de l'incantation de certaines formules mélodiques et de la réévaluation de l'idée de sonate — dans un sens plus large — Myriam Marbe compose *Incantatio* — sonate pour la clarinette solo (1966) dédiée à la fois à Anatol Vieru et à Aurelian Octav Popa celui qui a déterminé les compositeurs roumains à écrire tant d'œuvres remarquables pour la clarinette — où le matériel sonore employé, structuré sur le principe des nombres premiers, permet la dissociation et l'association des deux

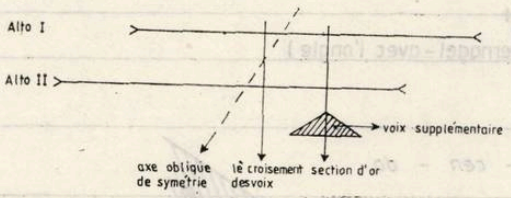


EX. 1

plans opposables et en même temps conciliables, deux types de structures, divergentes comme sens mais complémentaires comme signification. Le premier type de structure se confond à une monodie interrompue par des pauses dont le remplissage entraîne le deuxième type de structure (d'une certaine façon le négatif de la première structure), les plans se superposant finalement. Le rigorisme de la

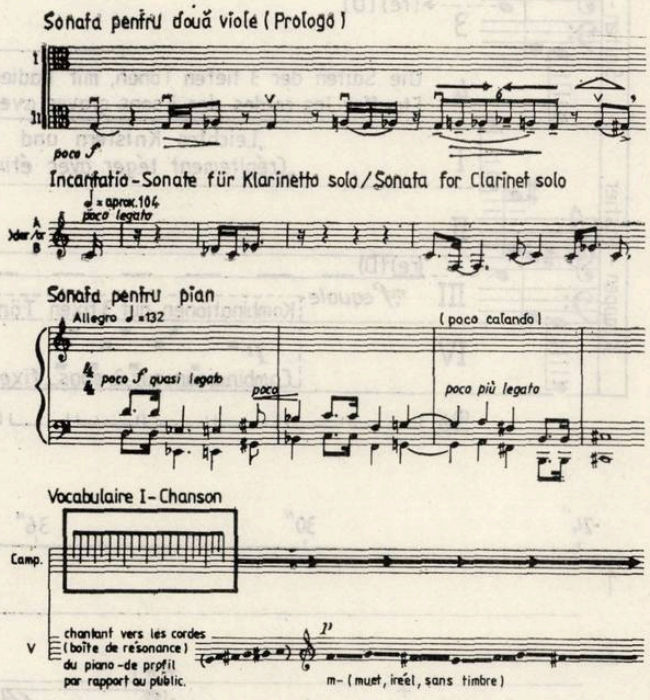
construction rythmique et mélodique se manifeste aussi par l'articulation de la forme au niveau de la microstructure, de même qu'à celui de la macrostructure.

La propension à l'organisation temporelle doublée de la préférence pour le timbre de l'alto ont poussé Myriam Marbe à composer la *Sonate pour deux altos* (1965), hommage rendu à la fois à la polyphonie — dont elle s'évertue (en tant que professeur au Conservatoire C. Porumbescu de Bucarest) à dévoiler aux étudiants tous les secrets — et à l'alto, avec son timbre délicat, mélancolique, avec sa langueur poétique, avec ses intensités pénétrantes. Si l'esprit de la polyphonie est conservé et injecté comme une sorte d'émulation entre partenaires dans leurs jeux aléatoires, les formes spécifiques sont dissimulées délibérément : le canon, la fugue — pour la polyphonie imitative — la passacaille — pour la polyphonie superposée (nous venons de citer les trois composantes formelles de l'œuvre). Ainsi, le *Prologo* est un canon récurrent rigoureusement renversé (à un intervalle d'un sixte au-dessus d'une octave). Le croisement des voix met en évidence un axe oblique de symétrie qui aurait normalement localisé le climax dynamique et aurait déterminé un moment de référence dans l'équilibre de la section. Fidèle au principe de la section d'or, le compositeur introduit, au niveau de la macrostructure (dans la zone de la section d'or), une voix supplémentaire, et, tout en évitant l'équilibre symétrique d'un canon recurrent ordinaire, il crée un point culminant :



L'Aria (Chanson) est structurée selon les principes de construction de la fugue, principes qu'on ne peut auditivement, mais visuellement reconnaître dans la partition, le traditionnel „thème" de fugue étant ici largement dilaté (et soutenu par une autre voix hétérophonique), tandis que les imitations, soumises à des récurrences et constrictions rythmiques, perdent leur ressemblances au thème initial. L'*Epilogo* est une passacaille avec un intéressant canon de timbres dans le finale. Dans cette partie, la stratégie des registres met en valeur quelques reliefs comparables à une chaîne de pyramides dont le sommet approche — inévitablement ! — de la section d'or.

Myriam Marbe a la nostalgie de la mélodie née intuitivement, spontanément, de même que celle de l'ample geste mélodique. Il est étonnant avec quelles joie et conviction elle exemplifie des thèmes de la grande musique : comme un recul peut-être de la force propre à l'œuvre où l'on peut moins fredonner les mélodies, le compositeur, n'osant pas les attaquer directement, les élabore avec minutie, pas à pas, accédant, petit à petit, à de nouveaux intervalles, à de nouveaux sons. (C'est un phénomène qu'on peut déceler aussi dans la ligne mélodique de Bartók — construction thématique par agglomération — ou d'Enesco — le type d'intervalles augmentés graduellement). (Ex. no. 2).

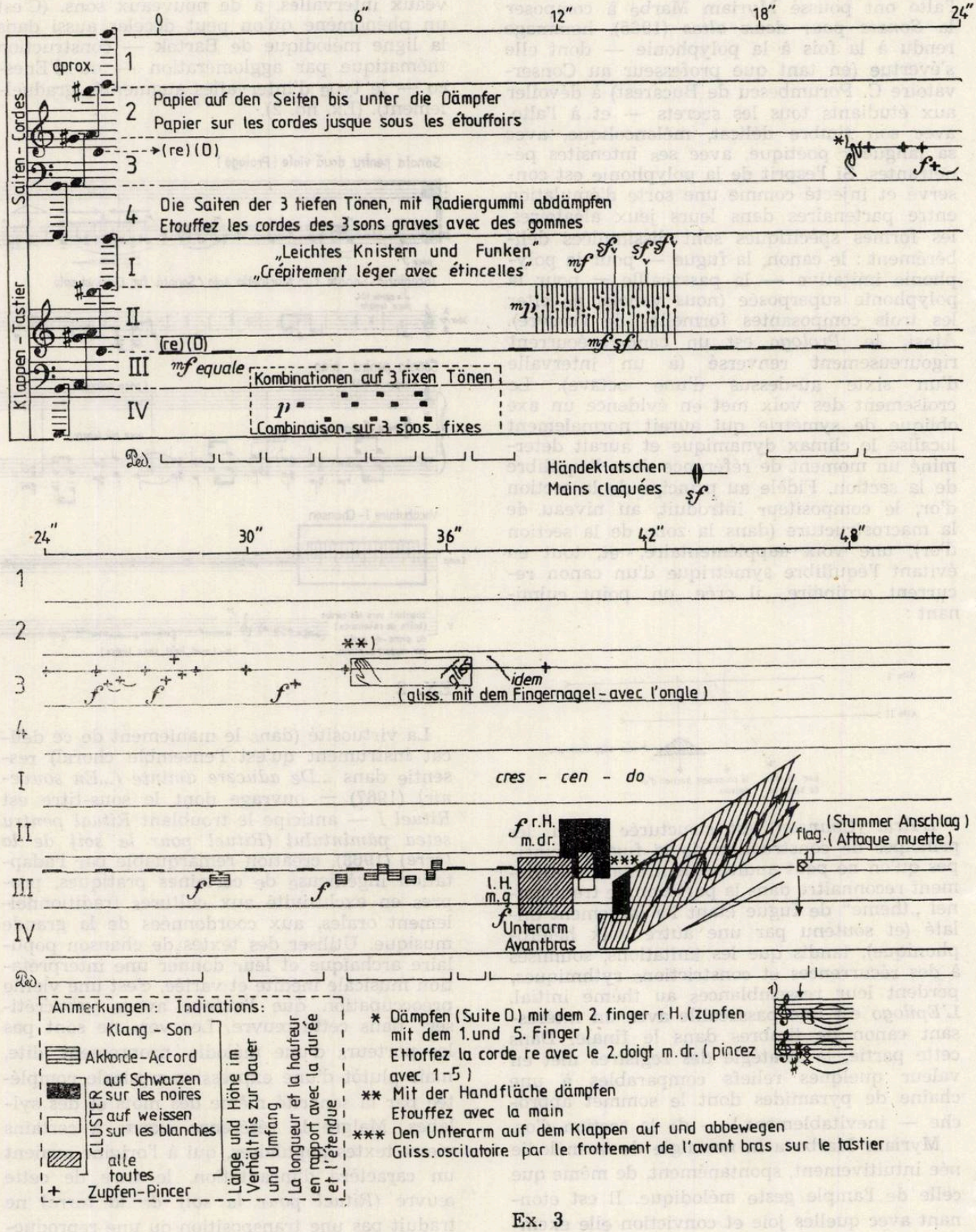


EX. 2

La virtuosité (dans le maniement de ce délicat instrument qu'est l'ensemble choral) ressentie dans *...De aducere aminte (...En souvenir)* (1967) — ouvrage dont le sous-titre est *Rituel I* — anticipe le troublant *Ritual pentru setea pămîntului (Rituel pour la soif de la terre)* (1968), création remarquable par l'adaptation ingénieuse de certaines pratiques, propres en exclusivité aux cultures traditionnellement orales, aux coordonnées de la grande musique. Utiliser des textes de chanson populaire archaïque et leur donner une interprétation musicale inédite et variée, c'est une vieille préoccupation que l'auteur avoue „concrétiser" dans cette œuvre. Les vers ne sont pas les porteurs d'une mélodie proprement dite, mais plutôt d'une expression musicale, complétée par la sonorité même des mots et des syllabes. Malgré la référence exacte à certains vieux textes populaires, qui à l'origine avaient un caractère d'incantation, le titre de cette œuvre *(Rituel pour la soif de la terre)* ne traduit pas une transposition ou une reproduc-

UNVERMEIDLICHE ZEIT
LE TEMPS INÉVITABLE

Myriam Marbe



Anmerkungen: Indications:

- Klang - Son
- Akkorde - Accord
- CLUSTER: auf Schwarzen sur les noires; auf weissen sur les blanches; alle toutes
- \+ Zupfen - Pincer

Länge und Höhe im Verhältnis zur Dauer und Umfang
La longueur et la hauteur en rapport avec la durée et l'étendue

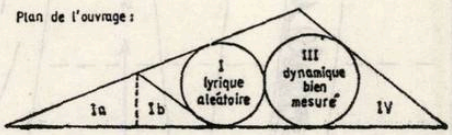
* Dämpfen (Suite O) mit dem 2. finger r. H. (zupfen mit dem 1. und 5. Finger)
Etouffez la corde re avec le 2. doigt m. dr. (pincez avec 1-5)

** Mit der Handfläche dämpfen
Etouffez avec la main

*** Den Unterarm auf dem Klappen auf und abbewegen
Gliss. oscilatoire par le frottement de l'avant bras sur le tastier

Ex. 3

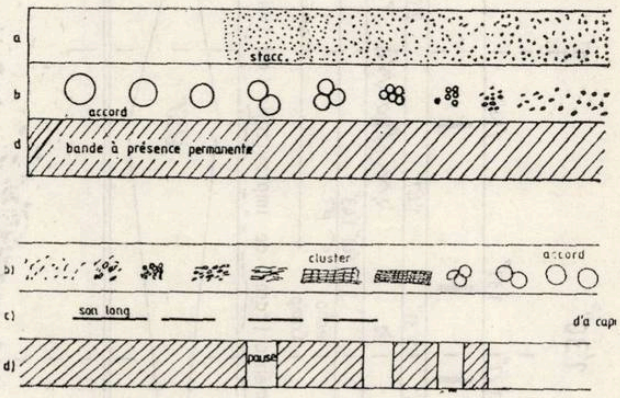
tion de quelque rituel, car l'œuvre illustre une idée esthétique. L'auteur est préoccupé par le mécanisme des processus de création, notamment celui de la création collective, et par sa force de capter la participation affective du public. Il y a dans la partition des moments qui doivent être „chargés" à chaque interprétation, par la contribution spontanée, créatrice des musiciens, par l'art de l'improvisation, tout comme les gestes fixes d'un rituel dont la signification primaire este parfois oubliée, mais qui peuvent acquérir des sens nouveaux par la tension émotionnelle avec laquelle ils sont re-créés. Les trois sections — *Scaloianul, Rădița* et *Ploiță curată* — ont un prétexte extra-musical, constitué de morphèmes, mots et syntagmes, qui devient, à la suite d'un inspiré travail de création, l'expression de la sublimation de l'acte créateur collectif, à la fois esthétique et fonctionnel. Le phénomène ressemble à celui de *Jocus secundus,* titre donné par le compositeur à une de ses œuvres, où un mot qui ne contient aucun sens sémantique — „datitiridat" (provenant du folklore des enfants) — déclenche un processus évolutif du concret à l'abstrait, de la convention du texte au son, au rythme, au timbre, etc. D'une certaine façon, nous assistons à une genèse de la musique. Le matériel exposé au début se trouve, par l'action des filtres successifs, en permanent devenir. Les contrastes entre les sections — sans exclure la fluence des sonorités — sont mis en relief par l'alternance des moments d'improvisation et de ceux rigoureusement structurés.



L'abstraction progressive du discours présente de sensibles affinités avec les modalités inaugurées dans la poésie roumaine par Ion Barbu. *Jocus secundus* (1969) peut être interprété soit par un ensemble vocal-instrumental, soit par un quintette où les instrumentistes soutiennent à la fois la partie vocale et la percussion.

Pendant cette période, les aventures componistiques se sont dirigées, de préférence, vers ce laboratoire de création qu'est la musique de chambre, genre dans lequel, avec discrétion et responsabilité, Myriam Marbe a aiguisé ses outils, a éclairci son option esthétique. L'exploration du temps et de l'espace musical, de la relation entre la partition écrite et son effet sonore s'est matérialisée en un cycle de cinq pièces — destinées au piano — génériquement intitulées *Le temps inévitable* (1963—1971). L'idée de la première pièce — *Le temps inévitable I* — est centrée sur le bouleversement d'un son obsessif — ré — sous la pression de certains événements sonores plus ou moins pregnants, dans le but de sa désagrégation éphémère. (Ex. no. 5).

Le temps inévitable II se réduit pratiquement à un automate de composition imaginé au-delà de toute connotation stylistique. Le schéma de la forme indique une possible musique infinie, cycliquement organisée. Les éléments qui composent les trois plans — accords, points sonores, pédales, clusters — recouvrent, en bonne partie, les types d'objets sonores consacrés dans la musique contemporaine. (Ex. no. 4).

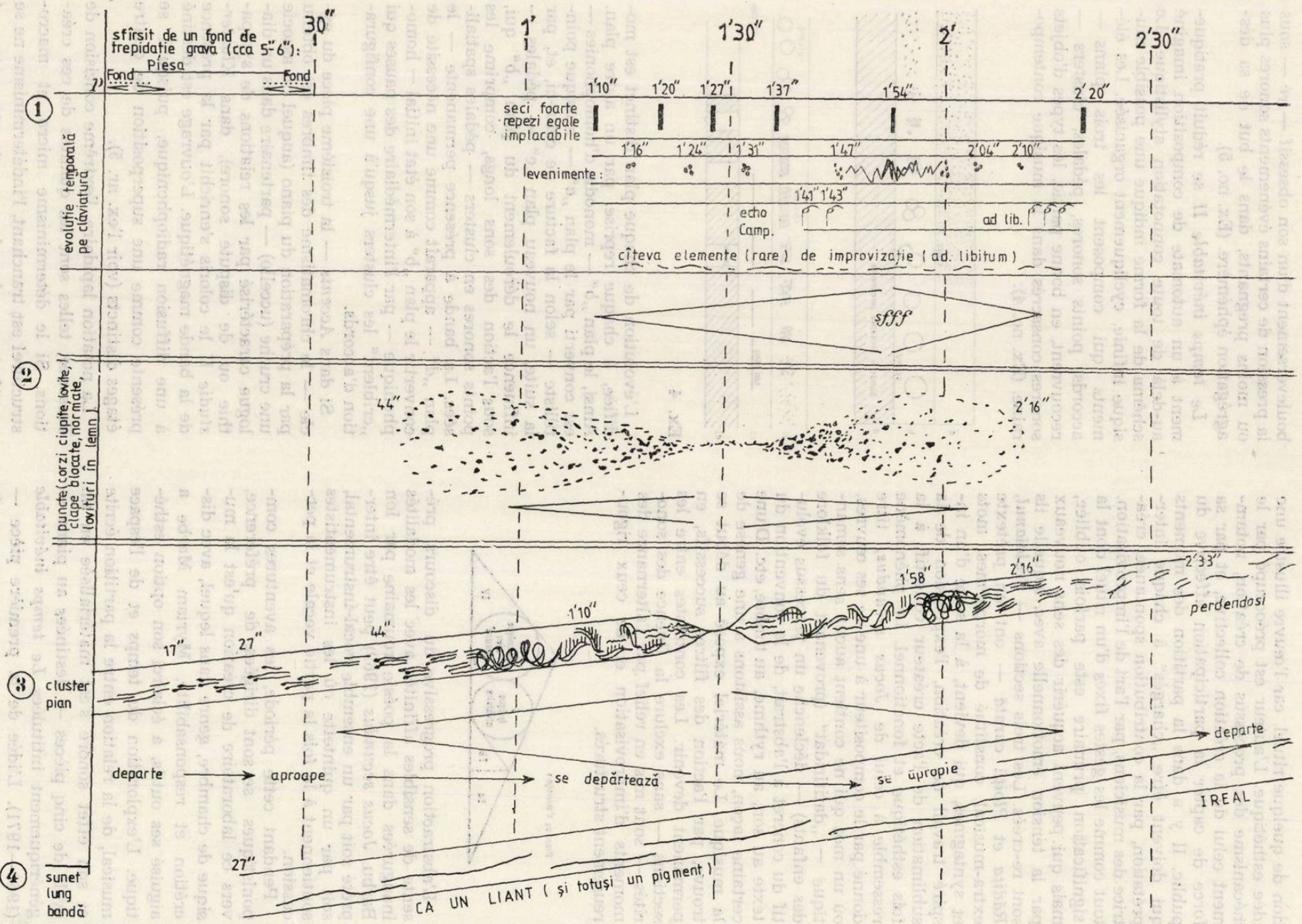


Ex. 4

L'évolution de chaque plan distinct est modifiée, à chaque reprise, par un autre plan. Ainsi, le plan „*b*" — monodie d'homophonies — est converti par le plan „*a*" — musique pointilliste — selon la facture de celui-ci, et, par la suite, un nouveau plan „c" — pédales — influence le déroulement du plan „*b*" qui, sous l'action des sons longs, comprime les points sonores en clusters — pédales spatialisées. La bande à présence permanente — le plan „*d*" — apparaît comme une nécessité de convertir le plan „*b*" à son état initial — homophonique — par l'intermédiaire des pauses qui „criblent" les clusters jusqu'à une configuration d'accords.

Si dans *Accents* — la troisième pièce du cycle — le chromatisme des timbres est obtenu par la préparation du piano (auquel on associe une cruche (uccello) — partenaire dans un dialogue caractérisé par les relations de sympathie ou de dispute sonore), dans *Klusterstudie II* le coloris s'enrichit par la présence de la bande magnétique. L'ouvrage est destiné à une diffusion radiophonique, puisqu'il se présente comme une superposition de quatre étages distincts (voir l'ex. nr. 5).

La notation lapidaire, l'extrême concision de l'essence, telles sont les qualités de ces créations. Si le déterminisme micro et macrostructurel est tranchant, l'indéterminisme ne se manifeste que dans le rapport entre auteur et


sfîrșit de un fond de trepidație grava (cca 5"-6"):
Piesa
Fond
Fond
30"
1'
1'30"
2'
2'30"
1'10"
1'20"
1'27"
1'37"
1'54"
2'20"
1
evolutie temporală pe claviatură
seci foarte repezi egale implacabile
1'16"
1'24"
1'31"
1'47"
2'04"
2'10"
levenimente:
1'41"
1'43"
echo Camp.
ad lib.
cîteva elemente (rare) de improvizație (ad. libitum)
sfff
2
puncte (corzi ciupite, lovite, clape blocate, normale, lovituri în lemn)
44"
2'16"
1'58"
2'33"
perdendosi
1'10"
17"
27"
44"
3
cluster pian
departe
apropape
se depărtează
se apropie
departe
IREAL
27"
4
sunet lung bandă
CA UN LIANT (și totuși un pigment)

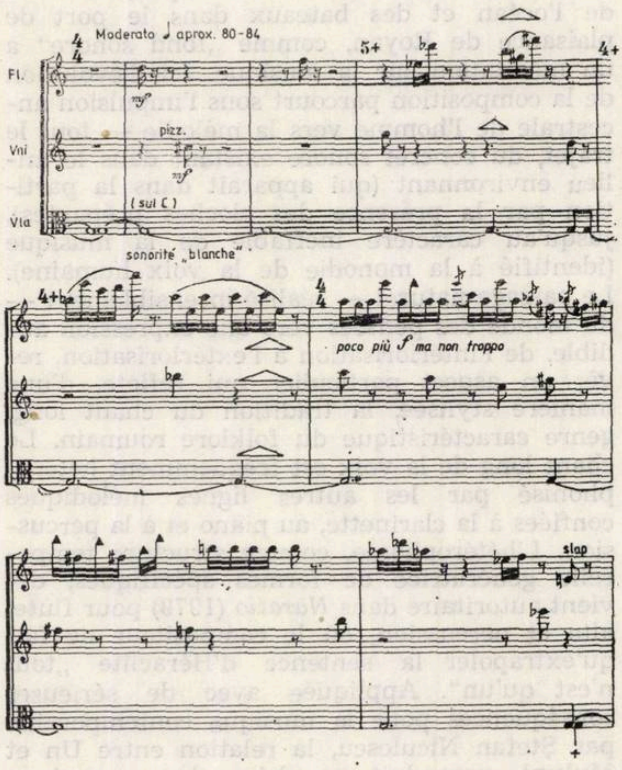
Ex. 5

interprète (à qui on offre l'occasion de co-participer à l'acte componistique — voir *Le temps inévitable II* et *Klusterstudie II* — ou à qui on permet l'affirmation de la propre ingéniosité dans des moments d'improvisation mis en scène par le compositeur — *Le temps inévitable I, Accents* et dans un *Concerto pour piano* resté inachevé au niveau des détails). C'est la période de suprême abstraction du langage musical, de suprême formalisation (du vocabulaire et de la syntaxe) d'où découle la tendance aiguë vers l'objectivation de l'acte créateur. Myriam Marbe déclarait que „le retour à la musique" a été préfiguré par l'ambition de créer certaines structures *a priori* indéterminées par la libération de la pensée créatrice de la tentation de formaliser les paramètres musicaux, ambition qui a entraîné de nouvelles énergies, de nouveaux élans, matérialisés pendant une étape de création prolifique. Les années 1972—1973 de silence, du point de vue de la composition, ont préparé „l'explosion" de 1974, l'année la plus féconde de l'activité du compositeur. *Serenada, Ciclus I, II, Vocabulaire I,* représentent d'authentiques événements artistiques. La maîtrise de l'architecture d'ensemble reste une constante dans la création de l'artiste, les types de construction étant circonscrits à une vision componistique originale et efficiente. Ainsi, la *Sérénade* pour orchestre de chambre — intitulée aussi „Petite musique du soleil" — s'ordonne en vagues sonores, modalité d'articuler la substance musicale qui permet une solution inédite de la dialectique entre les accélérations d'événements et les stases sonores et qui a — par la présence des éléments aperceptifs, par l'intervention effectuée au niveau de l'expérience cognitive de l'écouteur — de sérieuses implications dans la psychologie de la reception de l'œuvre musicale. De même, l'inclusion des citations de Mozart et d'une chanson folklorique roumaine cueillie par Bela Bartók — situées dans des moments clé et qui déterminent l'évolution modale — envisage les investigations de dernière heure du compositeur.

Dans *Ciclus I* pour flûte, guitare et percussion — œuvre où l'attitude esthétique détermine le système même d'organisation — la musique ne finit pas avec la fin de la partition, elle reste ouverte et elle inclut un processus — appelé par l'artiste „reprise en spirale" — réitérable en ce qui est de ses mécanismes — un son conquiert successivement ses propriétés : l'attaque, le rythme, le timbre, etc. *Ciclus I* devient *Ciclus II,* par la substitution des timbres, des rythmes, des attaques, etc. (substitution effectuée dans le cadre de la même préétablie relation paradigmatique). La suggestion du prolongement à l'infini est relevée par le phénomène de l'accélération des événements sonores d'après différents principes — la constitution du premier cycle — ou d'après la raréfaction de ces événements — la préparation du cycle suivant. Les interprètes ont la possibilité d'ajuster les rythmes de la partition, liberté qui s'acroît avec chaque reprise cyclique. L'expression lyrique y est péremptoire, de même que dans *Vocabulaire I — Chanson,* ouvrage qui puise sa source dans le concret naturel : le clapotis de l'eau de l'océan et des bateaux dans le port de plaisance de Royan, comme „fond sonore" à un méditation sur la musique. Ici, l'évolution de la composition parcourt sous l'impulsion ancestrale de l'homme vers la mélodie — tout le trajet, du concret sonore existant dans le milieu environnant (qui apparaît dans la partition par la présence des cloches préparées), jusqu'au caractère ineffable de la musique (identifié à la monodie de la voix humaine). Le passage naturel — réalisé insensiblement — du monde des pensées vers une expression audible, de l'intériorisation à l'extériorisation, revêt un aspect particulier qui reflète, d'une manière stylisée, la tradition du chant long, genre caractéristique du folklore roumain. Le chant long de la voix est fréquemment hétérophonisé par les autres lignes mélodiques confiées à la clarinette, au piano et à la percussion. L'hétérophonie, comme structure temporelle génératrice de formes spécifiques, devient autoritaire dans *Naratio* (1979) pour flûte, alto et percussion, où le compositeur ne fait qu'extrapoler la sentence d'Héraclite „tout n'est qu'un". Appliquée avec de sérieuses conséquences pour la musique contemporaine par Ştefan Niculescu, la relation entre Un et Multiple reproduit un phénomène acoustique primordial : la vibration de l'air dans les tubes. Dans la pièce *Naratio,* Myriam Marbe ordonne les ventres sonores en structures hétérophones ou polyphonies superposées et les nœuds en unissons ou homophonies. On rencontre les deux aspects en relation de succession mais aussi de simultanéité comme par exemple dans la troisième section (page 7) où l'alto affirme une pédale — le nœud — sur laquelle se superpose l'hétérophonie — le ventre du violon et de la flûte (constitué au début par des événements espacés, agglomérés par la suite). (Ex. no. 6).

Chaque œuvre de Myriam Marbe représente une expérience unique. Et chaque expérience recèle une virtualité, porte le germe d'une expérience future. C'est ainsi qu'a surgi *Vocabulaire II — Rythme* (1975) — une reconsidération des mécanismes employés dans *Vocabulaire I — Chanson,* c'est ainsi que sont nées les *Evocations* pour orchestre de cordes 1976), ouvrage où le rapport mémoire - concrétisation - estompage du souvenir (devenu mobile esthétique et structural) trouve son origine dans la section I b de *Jocus secundus.* „J'ai composé l'ouvrage *Evocations* à partir d'un matériel musical que j'avais trouvé, il y a quelques années, dans les archives de Brasov ; il s'agit de vieilles chansons du quartier

Schei de Braşov, Leur beauté m'incitait à leur trouver une forme d'expression dans une œuvre originale — mais toutefois elle représentait aussi un obstacle, car j'hésitais a altérer leur pureté et leur authenticité «en leur imposant les contraintes» d'un autre style.



Ex. 6

Leur persistance dans ma mémoire m'a suggéré l'idée et la structure mêmes de l'ouvrage : de la nuit de la mémoire où ces mélodies sont emmagasinées de manière latente, — de ce «gris» sonore estompé, où elles se superposent, parfois même altérées, — les chansons commencent à prendre contour, à s'imposer, à surgir, avec leurs intervalles et rythmes originaux. Ainsi, l'ouvrage est continuellement parcouru par des lignes mélodiques assombries parfois par les déchirements de la percussion, par leurs superpositions hétérophoniques ou polyphoniques, de même que par des dispersions stéréophoniques, — zones qui vont déterminer l'«évocation» de chaque chanson dans une couleur adéquate". J'ai reproduit les explications du compositeur avec l'intention d'éclaircir les significations d'une œuvre où l'abstraction par la fusion dans la mémoire, par l'effacement des contours distincts, concrets, transcende dans un autre espace.

Si le *Concerto pour alto et orchestre* (1977) s'étaye sur le matériel thématique de la *Sonate pour deux altos, le Temps retrouvé* (1981) — œuvre composée sur l'instance de l'ensemble „Consortium violae" — trouve son point de départ, tout comme *Evocations,* dans un matériel musical d'archives : il s'agit de vieilles chansons appartenant à l'Ecole musicale de Putna. Le titre se rapporte en égale mesure à la structure de ces mélodies — dont le déroulement musical échappe à l'ordre sévère imposé par la barre de mesure et se subordonne aux impulsions émotionnelles des interprètes — qu'à leur actualité. Dans cette œuvre à la différence d'*Evocations,* le matériel thématique n'est pas transfiguré mais présenté dans toute sa nudité. En spéculant les suggestions et les potentialités des sources musicales, le compositeur crée une œuvre de facture moderne. L'ethos musical découle de la dichotomie existante entre les mélodies originaires et leur forme sublimée.

La prédilection pour le timbre d'un certain instrument ne s'est pas seulement manifestée pour l'alto. C'est un autre instrument aussi qui jouit d'un statut préférentiel — le clavecin — dont le timbre a été tâtonné dans les œuvres de la première période de création. (Nous faisons allusion aux sonorités du piano préparé des œuvres *Accents* et *Klusterstudie II).* La parfaite fidélité envers l'instrument devient évidente dans *Muzica pentru ansamblu de cameră cu clavecin obligat (Musique pour ensemble de chambre avec clavecin obligé), La parabole du grenier II* (1977) et dans le *Concerto pour clavecin et 8 instrumentistes* (1978). La première œuvre a comme personnage central (de l'organisation spatiale) le son ré, comparable au lit d'une rivière — la note fondamentale — qui parfois fait déborder ses eaux — l'univers des harmoniques. L'alternance entre les deux hypostases — le son fondamental et son dédoublement par les harmoniques naturelles — se concrétise comme structure et comme forme dans une hétérophonie composée de sections de delta sonore en alternance avec des unissons (issons, pédales, etc.), La forme du *Concerto pour clavecin* se rapproche de celle d'une sonate où les deux thèmes s'identifient à deux types structuraux opposables et à la fois complémentaires : le choral-*giusto* et le récitatif-*rubato* — deux organisations syntaxiques dont l'enchaînement entraîne un autre aspect de la relation établie entre Un et Multiple. Il est intéressant à signaler la symétrie de la partition où le clavecin, placé au centre, garde l'équilibre entre les deux groupes d'instruments — les instruments à vent d'une part, les instruments à cordes, de l'autre — et apporte une motivation visuelle aussi au rôle joué par le soliste dans le contexte.

Par contre, *Trium* (1978) fait valoir avec generosité, maintes combinaisons timbrales suggérées par le grand orchestre.

A côté des sources proprement musicales — nous avons déjà vu comment ont été exploitées les créations de la musique roumaine du Moyen Age dans *Evocations* et dans *Le Temps retrouvé* — Myriam Marbe fait aussi appel à des sources extra-musicales appartenant à d'autres domaines de la culture. Ainsi, dans *La parabole du grenier I* (1975—79) dont le titre

et, par la suite, l'idée de l'œuvre sont dus à Pierre Schaeffer, on suggère des modalités d'organisation du matériel sonore en groupes dominés par des caractéristiques différentes dont la diversification successive et simultanée des hauteurs, la variété du même son — au niveau des paramètres timbre, rythme, registre, attaque —, la diversité ou l'unité de nuances et de couleurs. Pour classifier une multitude d'objets d'après des critères subjectifs, on poursuit la constance d'un élément qui met son empreinte sur les autres éléments. Le titre dévoile la source extra-musicale qui a généré l'œuvre, le concept de parabole ayant ici un sens plutôt poétique que mathématique. En „nettoyant le grenier", le compositeur redécouvre les vertus de la fantaisie créatrice, l'artiste compose une musique fluente, même si certaines „obsessions" projettent le déroulement sonore dans un temps contemplatif, discursif. Les indications de la partition séparent suggestivement certaines structures dont la jonction détermine la modification des critères de sélection du matériel :„à la recherche d'un ré", „l'Univers des ré-s", „à la recherche de l'ordre", „l'univers du pp (ré-s et autres sons diatoniques — les rythmes)", „l'univers du pp : les accords (sons nouveaux superposés)", „à la recherche d'une nouvelle sonorité", „l'univers du clavecin", „à la recherche du ré perdu", „le mythe de l'Eternel Retour". Les paraphrases aux œuvres de Proust et de Mircea Eliade sont évidentes ; il est évident de même le lien qui rapproche *La parabole du grenier I* à la *Musique pour ensemble de chambre avec clavecin obligé.* Dans les deux œuvres on remarque l'importance attribuée — dans le plan des fréquences — au son ré et — dans le plan des timbres — au clavecin, pour ne plus rappeler la loi qui gouverne le matériel dans la même multitude d'objets sonores.

Il y a aussi, dans la création de Myriam Marbe, des sources extra-musicales de nature poétique et philosophique. Dans *Les oiseaux artificiels* (1979) le mobile est offert par la partie finale de la pièce la *Tempête* de Shakespeare, où Prospero — le mage-artiste —, achevant son ouvrage, demande à être délié de sa mission :

„...Now I want
Spirits to enforce, art to enchant ;
And my ending is despair
Unless I be relieved by prayer ;
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all faults.
As you from crimes would pardon'd be
Let your indulgence set me free."

L'œuvre constitue une profonde méditation sur le texte de Shakespeare ; la gravité et la complexité des significations de ce texte détermine l'auteur à considérer la musique comme un prolongement, une réverbération des vers, raison pour laquelle *Les oiseaux artificiels* s'annonce sans commencement. Du point de vue architectonique (et sémantique), l'œuvre reste sous le signe de l'intégrité achevée, les trois sections — *Entrada* (Choral- vorspiel), *Orgue* (Choral) et *Oiseaux* (Choral varié), constituent une entité artistique indestructible. La première section a une fonction d'avertissement. La section suivante s'ordonne, selon le principe des variations de structure, en un choral, ce son en fait des hétérophonies placées en raréfaction ou des polyphonies en détail. Le fluide sonore met en évidence certaines proéminences qui ont le rôle d'imposer certains sons ou intervalles : do, la, de nouveau do, les quintes do—sol et ré—la. La troisième section est, elle aussi, subordonné au principe des variations, et elle prend, de manière dominante, l'aspect de certains tissages caractérisés par de raffinés alliages de timbre. Dans cette partie, le compositeur inclut une „bibliographie" avec des références à ses propres créations. Myriam Marbe cite ses propres œuvres, ce qui relève d'un procédé autoscopique original ; on rencontre des indications comme : like „Eine kleine Sonnen-Musik", like „La Parabole..", like „Vocabulaire I", like „2 altos Sonata", like „Basm", ou like „The Cemballo Concerto". Le procédé est d'ailleurs déjà annoncé dans le *Concerto pour clavecin,* où l'on trouve insérée une courte rétrospection de l'œuvre *La Parabole du grenier* (page 23, repère 95), qui a un caractère testamentaire.

À partir des citations de ses propres œuvres, le compositeur — poussée par la nécessité de la coagulation du matériel sonore selon des principes inédits de composition — va recourir, par extension, à citer d'autres auteurs, d'autres musiques, des plus hétérogènes. Si Aurel Stroe aspira à l'essence des musiques de provenances différentes, historiques et géographiques, Myriam Marbe vise à leur fusion en une unique matrice sonore. C'est ainsi qu'on pourrait caractériser la démarche créatrice du *Quatuor no. 1* — „Les musiques compatibles" (1981) et du *Concerto pour viola da gamba et orchestre* (1932) et, peu-être aussi la *Pavane pastorale aux oiseaux* pour orgue (1983) où des thèmes d'Enesco, d'Ives, de Bartok, d'Anatol Vieru, de Stravinsky et du folklore jalonnent les macrostructures, étant assimilés dans le contexte. Est-ce que ces musiques sont compatibles ? Peuvent-elles être associées à la même entité componistique ? Voilà des questions auxquelles Myriam Marbe, en cette fin de siècle, ne cesse de réfléchir.

(En français par Tudora Lupaş)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 7 48 p. București — iulie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 1126, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Ciprian Porumbescu

I. P. Informația c. 1593

42. 416

Prețul lei 15

8

MUZICA

AUGUST 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 8 (371) AUGUST 1983

Gînduri la marea noastră sărbătoare

„Avem nevoie de o artă, de o cinematografie, de un teatru care să reprezinte esenţa, modelul omului pe care trebuie să-l formăm !"

NICOLAE CEAUŞESCU

Sărbătorim acest 23 August, Zi a libertăţii noastre, a eliberării pe cale revoluţionară de sub dominaţia fascistă, antiimperialistă în atmosfera de efervescenţă creatoare prilejuită de celebrarea împlinirii a 18 ani de la Congresul al IX-lea al partidului, de cînd în fruntea acestuia s-a aflat tovarăşul Nicolae Ceauşescu, revoluţionarul neînfricat, patriotul înflăcărat, omul de aleasă întruchipare a spiritului novator care a imprimat întregii noastre activităţi, caracteristicile gîndirii sale revoluţionare : cutezanţă, originalitate, clarviziune, pasiune, umanism.

Sărbătorim deci acest nou 23 August cu mîndria de a fi creat din fiecare zi a muncii noastre tumultuoase o filă a istoriei noi pe care poporul român o scrie, cu mînă sigură, sub conducerea partidului, a Omului care a inaugurat o epocă ce-i poartă numele, o epocă a luminii, libertăţii, păcii, democraţiei muncitoreşti revoluţionare.

Strîns unit în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, poporul nostru îşi exprimă încrederea deplină în politica partidului, forţa politică conducătoare a naţiunii noastre, al cărui ţel suprem îl constituie servirea cauzei poporului, socialismului, independenţei patriei. Această convingere, profund înrădăcinată în conştiinţe a devenit în anii care au trecut de la cel de-al IX-lea Congres, o forţă dinamizatoare a orînduirii noastre, un factor de mobilizare a tuturor fiilor patriei, fără deosebire de naţionalitate, la înfăptuirea însufleţitoarelor obiecbiective ce ni le-am propus.

România se înfăţişează astăzi ca o ţară înfloritoare, cu o industrie care produce de 54 ori mai mult decît în 1938, cu un produs social mai mare de 15 ori, cu un venit naţional, pe locuitor, de 14 ori mai ridicat. Ţara noastră este de 16 ori mai bogată decît în 1950, anul de început al primului cincinal. O însemnată dezvoltare a cunoscut agricultura, aşezată pe baze noi, socialiste, înzestrată cu mijloace moderne, condiţii care au dus la creşterea producţiei de trei ori şi jumătate, comparativ cu anul 1950. S-au dezvoltat ştiinţa şi cultura, componente ale nivelului de trai, ale progresului social.

Dar acest bilanţ nu ar fi complet dacă nu am adăuga profundele transformări social-politice ce au avut loc, al căror promotor a fost tovarăşul Nicolae Ceauşescu, dacă n-am vorbi despre valorificarea pe scară tot mai largă a tuturor energiilor creatoare ale poporului, despre participarea maselor la actul de conducere şi decizie. Totul se realizează astăzi pentru popor şi prin popor.

Strălucitele idei formulate în cuvîntarea rostită de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Consfătuirea de lucru de la Mangalia se înscriu ca un document de o însemnătate excepţională pentru partid, pentru întregul nostru popor, în dezvoltarea societăţii româneşti, a culturii noastre. Noi, oamenii artei muzicale, am desprins cu claritate care sînt sarcinile ce ne revin pentru ridicarea patriei pe noi culmi de civilizaţie, care sînt direcţiile pe care trebuie să le urmăm pentru ca întreaga noastră creaţie, reflectată sub multiplele ei

aspecte să devină cu adevărat mijloc de educare comunistă. Sînt sarcini care ne obligă, în primul rînd, să ne însușim și mai temeinic ideologia partidului, să ne pătrundem și mai mult de esența ei revoluționară. Acest obiectiv se impune cu necesitate, dat fiind faptul, subliniat de secretarul general al partidului, că față de marile realizări în dezvoltarea patriei, are loc o anumită rămînere în urmă a conștiinței revoluționare, socialiste. De aici datoria desfășurării unei mai accentuate activități politico-educative, pentru afirmarea conștiinței omului nou, pentru combaterea cu fermitate a acelor „maladii ale trecutului", constînd din perpetuarea concepțiilor burgheze, mistice, tendința de a trăi fără muncă, diversele mentalități înapoiate despre muncă și viață. Trebuie combătută, de asemenea, cu virulență poluarea morală și intelectuală, susținută cu cele mai abile mijloace de către cercurile imperialiste, căreia propaganda noastră de partid trebuie să le dea riposta cuvenită. Să acționăm în așa fel încît fiecare dintre noi să participe în strînsă unitate pentru înfăptuirea politicii partidului, să asigurăm dezvoltarea și ridicarea bunăstării poporului.

În tot ceea ce înfăptuim va trebui să avem permanent în vedere dragostea de țară, de partid, față de popor. Îndemnul secretarului general al partidului, mereu repetat, este de a îmbogăți educarea generală cu spiritul patriotic, al dragostei față de trecutul glorios, de luptă al poporului nostru.

Formele de activitate, practic vorbind, sînt infinite. Ele sînt cerute de la forurile centrale ale activității cultural-artistice și pînă la ultimul cămin cultural, pînă la cel mai îndepărtat sat din cine știe ce zonă de munte. Toate acestea trebuie să acționeze într-o indestructibilă armonie, să-și propună finalități certe, de ordin politico-educativ.

Festivalul național „Cîntarea României", o uriașă și rodnică mișcare cultural-artistică de masă, este chemat să aducă o contribuție și mai susținută în larg cuprinzătoarea operă de formare a omului nou. Pentru munca noastră trebuie să luăm drept *motto* aceste cuvinte dătătoare de elanuri noi, rostite de către tovarășul Nicolae Ceaușescu : „Să dezvoltăm muzica, dansul românesc, tot ceea ce este creația poporului nostru ! Nu trebuie să se alerge după nu știu ce muzică sau dansuri importate din altă parte ! Fiecare popor își are muzica, își are creația sa — și noi avem o creație minunată a poporului nostru — și trebuie s-o cultivăm, s-o dezvoltăm, s-o ridicăm la un nivel nou, superior, s-o așezăm pe o bază și mai temeinică, pe baza concepției revoluționare despre lume".

Creația noastră să oglindească mărețele realizări ale poporului, să cînte munca eroilor marilor bătălii pentru dobîndirea unei vieți tot mai prospere. Întocmai cum se cerea la recenta Consfătuire de la Mangalia, „este necesar să acționăm cu toată hotărîrea în vederea trecerii la realizarea programului stabilit de plenara din iunie".

În tot acest ansamblu de măsuri, de sarcini ce se impun a fi înfăptuite este necesar să avem în vedere că munca de formare a omului nou, de crearea a unui spirit revoluționar în muncă, în viață este în momentul de față o sarcină centrală care privește în mod direct și arta, o sarcină izvorîtă din hotărîrile Congresului al XII-lea și Conferinței Naționale ale partidului.

Sărbătorim acest 23 August, al 39-lea, cu gîndul de a face ca munca noastră să capete valențe noi, încredințați fiind că ne bucurăm de un înalt, generos și multilateral sprijin care ne ajută să participăm din plin la scrierea marilor epopei ale poporului în acești ani, ai creatoarei „epoci Ceaușescu".

Programul muncii politico-educative, în spirit revoluționar, ne oferă posibilități și idei pe care putem să le ducem la bun sfîrșit, cu eficiență educativă. Datoria noastră este de a medita cu simțul responsabilității, al implicării neîntîrziate în această vastă operă transformatoare, răspunzînd prin opere valoroase chemării partidului, tovarășului Nicolae Ceaușescu. O datorie de onoare ne îndeamnă să ne aducem într-o măsură sporită contribuția la susținerea marei desfășurări de forțe artistice care este Festivalul național „Cîntarea României", scriind și participînd efectiv la mai buna lui desfășurare. În felul acesta vom avea mulțuimrea îndeplinirii unei înalte îndatoriri patriotice, a îmbogățirii patrimoniului spiritual românesc cu noi valori, demne de epoca pe care o trăim.

Realizări și cerințe actuale în muzica vocal—simfonică - I

Complex, genul vocal-simfonic comportă o problematică pe măsură de complexă, în care prospectarea diferitelor sale aspecte poate finaliza într-un studiu de amploare. Materialul de față s-a născut din dorința de a proiecta o machetă posibilă pentru un asemenea studiu pe marginea lucrărilor ce se înscriu în acest perimetru, date la iveală de compozitorii noștri în ultimii cinsprezece ani.

Mai întîi, o precizare. Perioada propusă mai sus nu este întîmplător delimitată ca atare; intervalul ultim de timp, de un deceniu și jumătate, poate fi considerat ca extrem de interesant sub raportul apariției unor lucrări vocal-simfonice. Cantitativ, titlurile sînt numeroase. (Să însemne oare aceasta o reîntoarcere la gen după bogate experiențe obținute în celelalte — simfonic, cameral ?... Să fie semnul că autorii noștri de muzică simt mai imperios necesitatea cuvîntului cîntat ? Să traducă aceasta tentația de a înrudi unele genuri cu cel vocal-simfonic — fenomen demn de semnalat prin importanța inovației ? La atîtea semne de întrebare — și încă eventuale multe altele —, tot atîtea răspunsuri, credem afirmative). Cantitativ, deci, titluri numeroase. Din punct de vedere valoric, lucrările aparținînd genului la care ne referim reprezintă — fiecare în parte succese pentru autorii lor și — în ansamblu — o serioasă contribuție la ridicarea prestigiului muzicii noastre.

A vorbi despre tradițiile pe care se fondează realizările în domeniul „vocal-simfonicelor" (ne referim de astă dată la o perioadă mai largă, la ultimele patru decenii) este relativ incomod — nu atît pentru că aceste tradiții sînt, cumva, modeste, ci pentru că ceea ce a rodit apare la dimensiuni mai mult decît generoase încît, parcă, nu se explică prin antecedente. Dar pentru că nu ne propunem, în acest sens al tradițiilor, să amintim creații de gen aparaparținînd unor Wachmann, Flechtenmacher, Caudella, Stephănescu, Dima, Mureșianu, vom afirma că importantul edificiu de lucrări vocal-simfonice contemporane este nu o generație spontanee, dar un organism viguros, robust, ca și născut în evul contemporan — căruia îi aparține și pe care îl comentează artistic. Dimensiuni generoase. Mai mult decît generoase. Da. Într-o ordine de idei anterioară sugeram că lucrările vocal-simfonice se înscriu pregnant prin cantitate în peisajul componistic de astăzi de la noi. Repetăm ideea subliniind că și așa, în exprimări cantitative, aceasta înseamnă un cîștig, pentru patrimoniul muzical național ; cu atît mai mult cu cît, în exprimări calitative, prin înalta lor ținută se înscriu demn — tot așa cum spuneam — în componistica românească. Tradițiile în domeniul muzicii vocal-simfonice poartă valoare de simbol ; valoarea lor inestimabilă, fără îndoială este mai de grabă de ordin ideatic — în sensul moștenirii unor trasee umanistice. Muzica noastră vocal-simfonică își măsoară, însă, vîrsta tînără începînd cu aceste ultime decenii.

Se poate vorbi despre două valuri ce au premers perioadei la care ne referim cu precădere ; ele au pregătit „explozia" de lucrări vocal-simfonice — dacă cititorul acceptă să numim astfel ansamblul extrem de numeroaselor opus-uri semnate de mai fiecare compozitor în ultimii cinsprezece ani. Fenomenul s-a instalat cu autoritate în practica muzicală, fiind privit cu interes nu numai de cei de breaslă, ci și de public, de comentatori. Încă de la începutul anilor '70 se putea citi în muzica de gen, global, maturitatea și, delimitate, toate atributele calitative. Și nu numai atît — apărea evidentă problematica complexă, specifică. Vocal-simfonicele acoperă astfel o largă zonă stilistică. Fără îndoială, nu este un aspect care să privească numai genul. Dar aceasta particularizează, prin specific, posibilitățile de diversificare stilistică. Mai mult ca în lucrări instrumentale, simfo-

nice, cele vocal-simfonice au impus rigori în abordarea mijloacelor de expresie ; mai corect spus, nu genul ci una din dimensiunile lucrărilor ce-i aparţin, cea mai importantă — dimensiunea vocală. Problematica tratării vocale (reală, obiectivă) constituie terenul pe care compozitorul se mişcă, nu cu mai multă dificultate, dar cu mai multă grijă, inovarea în plan melodic şi cea în plan armonic fiind relativ îngrădite. Iată, de ce, credem că această diversitate stilistică este demnă de a fi reţinută ca dovadă a diversităţii de personalităţi creatoare ; este de reţinut pentru că apare mai convingătoare aici decît în alte genuri tocmai prin restricţia în etalarea de mijloace de expresie. Originalitatea, modernitatea apar în „vocal-simfonice" uneori mai puţin spectaculos — o anume manieră de tratare vocală impunînd un context corespunzător, dar originalitatea, modernitatea sînt aici mult mai aproape de adevăruri ; să notăm, în fruntea acestora, personalitatea artistului.

Strict legată de ideea anterioară este cea privitoare la mijloacele de expresie ; am şi schiţat-o de altfel. Lucrările vocal-simfonice recoltate în ultimii cinsprezece ani dovedesc că compozitorii noştri sînt informaţi, sînt în actualitate profesională, trăiesc plenar — din punct de vedere creator — momentul componistic contemporan. Vigoarea exprimărilor, plasticitatea, înmănuncherea lor în context bine proporţionate, echilibrate ca cele de care scriam mai înainte — toate acestea sînt realităţi ce pot fi desprinse din numeroase partituri. Şi pentru că am insistat asupra dimensiunii vocale, s-o readucem în atenţie ca mijloc de expresie. Cu excepţia apariţiilor episodice în unele lucrări, în majoritatea cazurilor „vocea" (abordată solistic sau în ansamblu) stîrneşte ea însăşi atenţia compozitorilor, ca mijloc de expresie. Substanţialitatea melodierii, frumuseţea proaspătă a armoniilor, uneori monumentalitatea eşafodajelor polifonice (ca în oratoriile de largă respiraţie) caracterizează multe, foarte multe „vocal-simfonice". În sfîrşit să notăm că, în ansamblul mijloacelor de expresie, includerea unor procedee tehnice (banda de magnetofon, sintetizatorul etc.) ele însele devenite mijloace de expresie, a contribuit substanţial la lărgirea spectrului acestora.

Obiectivamente cantabile (sau conţinînd secţiuni sau structuri cantabile) lucrările aparţinînd genului se înscriu armonios în peisajul muzicii noastre, inconfundabilă ca identitate naţională. Frumuseţea, noblеţea „melosului" născocit într-o manieră sau alta, de un autor sau altul, marchează poemele, cantatele, oratoriile scrise în aceşti ani. A compune o lucrare vocal-simfonică înseamnă a opta pentru melodie ; sigur, abordată de pe poziţiile compozitorului contemporan — modernă, complexă, plasată în miezul unor cîmpuri armonice adecvate. Or, aici compozitorul român se trădează fără excepţie ! Inflexiunea melodică distilată din cîntul popular, dulcele modalism de sorginte folclorică marchează ca şi restul creaţiei noastre muzicale şi muzica vocal-simfonică. (Am fi tentaţi să spunem în *primul rînd* muzica vocal-simfonică).

Lucrările care fac obiectul acestui material dovedesc şi din punct de vedere al construcţiei o mare diversitate. Libere sau tradiţionale, mono sau pluripartite ; structurate pe tiparul liedului simplu (mai ales lucrările de mică amploare) — şi de aici, la cel lărgit (ca în cazul unor poeme vocal-simfonice) ; de la formule de tip baladesc — la suită ; de la cantata tradiţională (ca formă şi dimensiune) — la oratoriul monumental — sau invers, de la cantata amplă — la oratoriul brevis.

Un alt aspect care trebuie scos în relief, ar fi cel referitor la modaliăţile în care sînt abordate şi tratate textele literare.

Se distinge ca foarte semnificativ un fenomen : semnificativ şi tot mai des întîlnit — şi anume abordarea unor texte poetice populare. Compozitorii se lasă fecund inspiraţi de acestea. Fără absolut nici o îndoială *nu* este o modă, este o necesitate. Diversa utilizare a versurilor desprinse din tezaurul poetic popular dă rezonanţe muzicale pe măsură de diverse — şi aceasta în favoarea unei calităţi proaspete a operei de artă.

Urmează apoi marii noştri poeţi — de la Eminescu la Ioan Alexandru sau Nichita Stănescu. Este meritoriu şi corespunde unui imperativ de cultură acest efort de a alătura textul muzical de cel poetic de maximă valoare, de cel în care sînt cristalizate idei nobile, capabile să stîrnească însuşi fiorul exprimării muzicale.

În ultima vreme abordarea unor texte de amploare este parcă mai puţin preferată. I se preferă textul concentrat, uneori extrem de concentrat, rezumîndu-se chiar la un singur cuvînt pace, tovarăşi. Cît despre tratarea textelor literare, ea apare diversă — cel puţin tot atît cît sînt de diverse şi celelalte dimensiuni — stil, mijloace de expresie — şi, parţial, decurge din acestea. Cuvîntul cîntat, cuvîntul rostit, rostirea onomatopeică — toate fac casă bună în ansamblul lucrărilor vocal-simfonice care vehiculează astăzi nu numai texte literare, poeme ci şi texte de proză care pînă nu de mult nu făceau obiectul atenţiei compozitorilor (ca de pildă, lozinca, cronica din cotidiene, formulări integrale, abreviate, simboluri verbale etc.).

Vorbind despre text, ne apropiem de ceea ce — deliberat — am ţinut să apară în ultima parte a acestui scurt material.

Orice vorbire despre muzica vocal-simfonică ar trebui să cuprindă, la început referiri la conţinutul ideatic. O facem deliberat la sfîrşit pentru a sublinia importanţa, de altfel primordialitatea acestui conţinut de idei.

Notam că lucrarea vocal-simfonică aparţine momentului contemporan nu numai prin apariţie, prin profesionalism, ci şi prin aceea că oglindeşte acest moment şi îl comentează.

Compozitorii noştri — ei, cei ce au cîntat şi cîntă prin asemenea lucrări sentimente veşnic umane desprinse din texte în care se vorbeşte despre viaţă şi moarte, dragoste şi ură, visare şi acţiune, bucurie şi durere — compozitorii noştri care au tălmăcit magistral mari drame din literatura noastră şi din cea universală, care au semnat partituri în care sînt închise profunde meditaţii filozofice — compozitorii noştri au reuşit, înainte de toate, să surprindă în muzica lor imagini cuprinzătoare de adevăr cules din adevărul epocii contemporane, din acest adevăr atît de complex, încît şi o temă veşnic umană, un sentiment, este nuanţat diferit în „rostirea" sa de *acum*, de aici.

În zona muzicii vocal-simfonice se înscriu titlurile etichetate semnificativ ca lucrări „tematice". Cele mai multe poeme, cantate, oratorii au drept teme patriotismul, dragostea faţă de ţară, partid, faţă de libertate (înscriindu-se pe linia unor noi tradiţii (ca să spunem aşa) adică a tradiţiilor născute în ultimele decenii. Cele trei tradiţii ale Festivalului Naţional „Cîntarea României" au fost salutate cu bogate recolte de lucrări. Momentele aniversare sînt întîmpinate cu lucrări adecvate. Sinceritatea actului de creaţie este evidentă şi poate fi citită în calitatea muzicii. De cîţiva ani au apărut noi titluri de lucrări închinate păcii, o temă cu vechi tradiţii în muzica românească.

Sînt cîteva dintre trăsăturile privind sfera ideatică a lucrărilor compuse în ultimii 15 ani. Epoca noastră solicită eforturile creatoare. La Congresul Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste s-a subliniat necesitatea ca arta, în general (muzica — în special, înţelegem noi) să-şi sporească neîntîrziat capacitatea de a oglindi viaţa, contemporaneitatea, de a contribui la făurirea omului nou. Ori, muzica vocal-simfonică vehiculînd cuvîntul şi făcîndu-se accesibil explicită în ceea ce priveşte conţinutul ideatic poate să-şi asume importante răspunderi pe linia marilor imperative ale acestui moment contemporan la care ne-am referit cu obstinaţie.

Theodor DRĂGULESCU

În dezbatere: valoare, adevăr uman şi spirit patriotic

În continuarea seriei de dezbateri pe teme actuale de largă semnificaţie culturală, educativă şi estetică revista MUZICA şi-a propus iniţierea unei mese rotunde pe tema : *Valoare, adevăr uman şi spirit patriotic.* Redacţia s-a adresat unor tineri compozitori şi muzicologi în vederea unui dialog privind chestiuni de principiu legate de evoluţia actuală a artei sonore.

I. — Care este, după părerea dumneavoastră caracteristica momentului actual al muzicii contemporane româneşti şi universale ?

Viorel Creţu : Este foarte greu de dat un răspuns complet la aceste întrebări : pentru a o putea face în mod convingător trebuie să ai o perspectivă globală asupra devenirii muzicii contemporane, şi în context, a celei româneşti, informaţie la zi etc...

Carmen Cârneci : Asaltată dinlăuntrul ei de o creativitate şocantă, disturbantă şi rebarbativă, muzica acceptă acum o situaţie duplicitară : fără a-şi dezice mersul înainte, preferă de fapt o stare de repus ; desigur un repaus activ dedicat decantărilor, reconsiderărilor uriaşului material acumulat. Muzica există prin şi pentru oameni, iar numitorul comun al nenumăraţilor subiecţi implicaţi în muzica deceniului XX, este expectativa — o stare de spirit doar aparent non-constructivă. M-aş opri asupra uneia din nuanţele definitorii — anume privirea nostalgică asupra acumulărilor de creaţie, nostalgie în căutarea omenescului (o anumită esenţă de omenesc pierdut), a binelui, a frumosului accesibil, lipsit de periculozitatea inovaţiei în sine, a frumosului terapeutic.

Şerban Nichifor : Cred că muzica contemporană actuală a depăşit cel mai grav moment de criză din istorie — criză al cărei apogeu s-a consumat în perioada anilor 50—60 — reacţionînd atît asupra materialului sonor în sine, cît mai ales în domeniul atitudinii de impunere forţată a atonalismului şi — respectiv — de respingere apriorică a acestuia. Ambele au dus la o falsă punere a problemei originalităţii în muzică, şi la apariţia paradoxală a unor sisteme epigonice, a unor „metode de scris muzică" precis delimitate teoretic în antagonismul lor.

Vlad Opran : Tot ce se întîmplă în momentul de faţă ar putea fi calificat ca o imensă „fragmentare" a realităţii, avînd ca urmare existenţa a numeroase contradicţii sau nesimultaneităţi de scop. Creatorul azi ca niciodată, doreşte negarea cu orice preţ a drumurilor bătătorite. E uitată însă psihologia sunetului în raport cu fiziologia şi anatomia sa. De ce aceasta ? Pentru că e mai uşor să creezi numai teh-

nic decît să dai naştere unei alte *afectivităţi*. E mai uşor să descoperi structuri dar mai greu să le validezi muzical.

Adrian Iorgulescu : În momentul de faţă asistăm la un proces de uzare a diverselor direcţii şi tendinţe caracteristice deceniului trecut, uzare manifestată atît sub aspect tehnic cît şi estetic. Adevărul este că după experimentele specifice anilor 60—70, se manifestă o perioadă de relativă acalmie şi de oarecare saturaţie faţă de nou, mai ales faţă de noutatea ostentativă care a devenit la fel de obositoare ca şi locul comun.

Ne aflăm într-un impas, născut din faptul că totul pare posibil şi permis, de unde şi relativa derută, sesizabilă chiar şi în rîndul specialiştilor care reuşesc din ce în ce mai puţin să decanteze criteriile general-valabile necesare departajării sigure a reuşitei de nereuşită, a autenticului de surogat.

Raportul dintre tendinţele de avangardă şi cele academiste s-a inversat în ultima vreme : orientarea „retro" aparţine avangardei, în timp ce experimentul, specific oricărei avangarde, a rămas apanajul generaţiei de compozitori în jur de 40—50 ani.

Doina Rotaru : În legătură cu tendinţa generală de regăsire, reevaluare a noţiunilor de consonanţă şi melodie cred că important este să nu ne întoarcem, ci să găsim drumuri noi prin combinaţii inedite (de consonoanţe, timbruri, poate chiar stiluri), să justificăm astfel noţiunea de creaţie, coeficientul său obligatoriu de originalitate.

Fred Popovici : S-a spus, nu odată, că începînd din anii 1970, nu mai există tendinţe dominante în muzica contemporană. Există însă ca şi în alte momente de răscruce ale istoriei muzicii (cel puţin europene), cîteva probleme fundamentale pe care un compozitor nu le poate escamota ; aş enunţa unele dintre ele :

— epuizarea semantică a structurilor tradiţionale de producere a obiectelor sonore (de unde şi inflaţia — *culminînd în anii 60* — a tehnicilor instrumentale, componistice „şocante").

— regăsirea datelor fundamentale, conceptual valide şi sensibil eficiente ale muzicii propriu-zise (antrenînd şi redefinirea unor noţiuni esenţiale pentru arta sunetelor, precum cele de consonanţă — disonanţă, periodic-aperiodic, ordine-dezordine, etc.)

— depăşirea tatonărilor în distribuţia responsabilităţilor specifice factorilor ce produc releul creaţie — performanţă — receptare.

Dincolo de scrutarea lucidă a acestor probleme stau (la modul cel mai propriu) cei pentru care muzica este artizanat (cu etichete lipite definitiv) păziţi (înşelător), de umbrele trecutului (ambigue, precum toate umbrele).

Carmen Cârneci : Muzica românească, pare a fi la adăpost de confuzia unor stagnări. Pe de o parte, datorită unui sol fertil, bogat în elemente perene, pe de altă parte, datorită unei slabe participări la circuitul valoric circumterestru şi deci, la dezbaterea mondială în cauză.

Doina Rotaru : Momentul actual al muzicii româneşti poate fi caracterizat pe scurt, prin cîteva elemente pregnante : ethos românesc (mai mult decît altădată) rafinamente timbrale, aspiraţia spre consonanţă, melodie, regăsirea armonicelor naturale şi a unisonului, simplitate, economie de mijloace, nu căutarea cu orice preţ a unor efecte ci exprimarea unor trăiri, vibraţii interioare, grija pentru conţinutul formelor.

Viorel Creţu : Specificul culturii româneşti este determinat de dialectica unei evoluţii împletind strîns tradiţia, continuitatea şi asimilările unor influenţe exterioare. Precumpănitoare este însă tradiţia : în muzica de astăzi chiar dacă se pare că s-ar produce uneori rupturi ireconciliabile între muzica celor mai tineri faţă de cea a creatorilor mai în vîrstă, în realitate totul are un sens, o direcţie, aceeaşi ca şi pînă acum, cea a tradiţiei continuate şi depăşite dialectic, pe un drum bine marcat de cîţiva piloni, printre care cei mai înalt îl reprezintă bogăţia melosului popular românesc. Aşadar, în pofida unor rupturi inerente şi aparente (asta nu înseamnă că problema creşterii noilor generaţii e minoră, iar rezolvările care i se pot da pot fi de circumstanţă ; de calitatea lor depinde însăşi destinul muzicii româneşti), momentul actual al muzicii noastre este o continuare firească a momentelor anterioare. Cred că şi mai departe nu se va părăsi acest drum.

II. Următoarea întrebare decurge, firesc, din prima : cum întrevedeţi evoluţia, viitorul muzicii ?

Sorin Lerescu : E greu de întrezărit felul în care va evolua muzica în viitor. Totuşi se poate afirma că descentralizarea actuală, eterogenitatea demersului componistic (care pot fi interpretate şi ca o criză de creştere), se vor dezvolta în două direcţii polarizatoare caracterizate, una printr-o tot mai accentuată implantare a noilor mijloace electronice de producere a sunetului şi o tot mai marcată computerizare a tehnicilor şi structurilor componistice, iar alta (nu neapărat antagonică) în relaţia sunet-natură, care va fi orientată din ce în ce mai intens, spre origini. Deja aceste două orientări se prefigurează cu evidenţă în muzica ultimului deceniu.

Viorel Creţu : Muzica ascultă acum din ce în ce mai mult, de criterii sociologice, în speţă de asigurarea succesului la public. Muzica contemporană se apropie astfel mult de „reţetele" genurilor uşoare (drumul e deci primejdios pentru că se riscă descoperirea unor lucruri deja descoperite). Există aici un pericol mare, cred, cel al abandonării unor dobîndiri, cu alte cuvinte, părăsirea înţelegerii muzicii ca act de *recreere* a universului —în favoarea aspectului de divertisment.

Adrian Iorgulescu : Se întrevăd după opinia mea, încă de pe acum germenii unor noi sinteze. Extensiei în planul mijloacelor şi tehnicilor pe care a cunoscut-o arta sonoră cu deosebire în ultimele 3—4 decenii trebuie să-i corespundă o viziune unificatoare calitativ superioară de ordin estetic.

Vlad Opran : După valul de raţionalism pur formal şi de „angoase subumane", după atîtea experienţe întrevăd o posibilitate, care se numeşte Sinteza : ea ar fi echivalentul unei Renaşteri a muzicii. S-ar putea însă ca noi forme de comunicare să ia locul artelor, în înţeles tradiţional, aşa cum le ştim noi acum, aceasta însă într-un viitor mai îndepărtat...

III. Ştim cu toţii că muzica trăieşte în triunghiul relaţiei compozitor-interpret-public, că numai funcţionarea ideală a celor trei elemente şi a relaţiilor lor reciproce poate garanta existenţa efectivă a

fenomenului muzical. De aici și următoarele două întrebări (convergînd într-una singură) : ce credeți despre relația creator — interpret — public, acum și în perspectivă ? Vă mulțumește actualul nivel al eficienței comunicării creației muzicale contemporane cu publicul ?

Sorin Lerescu : Cred că eficiența comunicării muzicii contemporane cu publicul depinde în primul rînd de valoarea sa, de modul în care convinge și incită, dar, într-o la fel de mare măsură, și de gradul de cultură al publicului, de receptivitatea sa crescută față de fenomenul componistic contemporan. Cunoaștem chemarea adresată de secretarul general al Partidului în Cuvîntarea rostită la Consfătuirea de lucru de la Mangalia din 2—3 august 1983, ca toate instituțiile și toți factorii de cultură „să devină fiecare începînd de la Teatrul Național, de la Opera Română pînă la ultimul cămin cultural din cea mai îndepărtată comună sau din cel mai îndepărtat sat — *un centru al educației revoluționare, patriotice, de formare a omului nou*". În acest sens trebuie să ne punem problema relației dintre creație-interpretare și public, în strînsă dependență de factorul educațional, cultural-estetic și revoluționar-patriotic.

Șerban Nichifor : „Poporul — în care tineretul are un rol de seamă —, oamenii muncii sînt cei care au realizat tot ceea ce am obținut în dezvoltarea socialistă a patriei noastre. Ei sînt eroii care trebuie să-și aibă locul în film, în teatru, în poezie, în artă, în literatură, în pictură, în toate domeniile creației artistice ! Pe ei trebuie să-i prezentăm !" — afirma cu magistrală clarviziune tovarășul Nicolae Ceaușescu în expunerea sa. Este încă o dovadă de nemărginită grijă a conducerii superioare de partid și de stat față de cultura României socialiste pentru al cărei viitor avem cu toții o răspundere directă, vitală. Căci forța creatorilor autentici a reușit astăzi să străpungă barierele aparent impenetrabile ce împărțeau lumea muzicii în „tonaliști" și „atonaliști" după criterii așa zis „obiective". Excesele acestui „război rece" au reușit în schimb să dezorienteze și să îndepărteze marele public, să dea noțiunii de „muzică contemporană" mai degrabă o nuanță peiorativă (unde este marele public de ieri care asculta cu pioșenie o cantată a *contemporanului* Bach, dar, unde este și marele public de azi care să aibă răbdarea să suporte o astfel de muzică „demodată" ?). Explicația este simplă : nevoia de muzică neputînd fi ocolită, au apărut surogatele mai mult sau mai puțin diluate, a apărut iluzia de muzică. În același timp, la confluență cu efectele unei crize mai generale, kitsch-ul sonor s-a înfrățit cu cel vizual dînd naștere unor adevărate „șabloane ale succesului" ce înlocuiesc „rentabil" ceea ce ar fi trebuit să fie educația prin artă. Și astfel „tonaliștii" și „atonalitșii" se regăsesc astăzi pe aceeași „insulă a lui Euthanasius" izolați și liniștiți... Între timp, în templele mass mediei și nu numai acolo, orga a fost înlocuită cu acordeonul, folclorul autentic cu „melodiile lăutărești", Enescu cu Carabulea, Bach cu „Sex Pistols", iar muzica a devenit..., nevandabilă.

Doina Rotaru : Publicul trebuie educat ca să participe activ la concertele de muzică contemporană. Este un act de cultură obligatoriu, de a-i înfățișa progresele în toate domeniile științei și artei, deci și ale muzicii.

Adrian Iorgulescu : Dacă vorbim de un proces de criză în muzica contemporană, atunci criza respectivă este de comunicare, pe traseul creator-interpret-receptor producîndu-se nedorite perturbări în transmiterea și preluarea mesajului. Cauzele ? În primul rînd utilizarea de către unii compozitori a unor elemente de limbaj sofisticat, a unor imagini sau sensuri voit obscure, ce îngreunează contemplarea și care adesea nu au acoperire într-o perspectivă mai largă estetică. Asta nu înseamnă a face concesii în privința nivelului de abstracție a lucrării, a profunzimii sale ideatice, ci doar de a nu transfoma ermetismul într-un scop în sine. În al doilea rînd, cred că de multe ori, calitatea interpretării muzicii contemporane lasă de dorit, ceea ce crează obstacole suplimentare de înțelegere și apreciere, îngreunînd, iar, în unele cazuri chiar compromițînd comunicarea. În al treilea rînd, publicul n-a mai ținut pasul cu înnoirile accelerate ale limbajelor muzicale, cu deosebire în ultima jumătate de secol, dînd în general dovadă de pasivitate și comoditate, uneori de dezinteres față de muzicile mai noi. Se mai consideră încă, din păcate, că accesibilitatea e sinonimă cu valoarea...

Maia Ciobanu : Continuă să facă adepți opinia potrivit căreia tot ce nu intră în sfera de înțelegere *imediată* a publicului nu este artă cu adevărat viabilă, autentică, ci doar un „joc al mărgelelor de sticlă". Continuă în opoziție cu ea să aibă succes ideea după care orice operă receptată rapid, gustată de marele public este suspectă de vulgarizare, compromis, gust îndoielnic, de lipsa unei ținute intelectuale și profesionale. Cred că ar trebui depășite ambele atitudini și că aceasta ar fi un prim pas pentru dinamizarea relației creator-interpret-public. Efortul trebuie să se facă atît din partea creatorilor cît și a publcului — ceea ce aduce în discuție problema educației muzicale, artistice în general. În acest proces rolul cel mai dificil revine desigur interpretului, în persoana căruia trebuie să se reunească un receptor și un emițător ideal. Fără puterea sa de înțelegere (care ține de cultură, de educația artistică și în primul rînd, de ce nu am spune-o, de talent) nu e posibilă receptarea adecvată a mesajului artistic : fără forța sa de recreare, nu este posibilă sensibilizarea ascultătorului la sensurile cele mai adînci ale muzicii.

Carmen Cârneci : Relația creator — interpret (mă refer în primul rînd la creația contemporană românească) s-a ameliorat sensibil. În timp ce distanțarea publicului față de buna înțelegere a muzicienilor, seamănă a indiferență... Asupra perspectivei nu am curajul decît să formulez un deziderat : cel al unirii celor trei termeni ai relației în armonia triunghiului echilateral. De la deziderat la împlinirea lui este însă cale !

Fred Popovici : La acest capitol se pare că soluția este una singură : dinamizarea și elasticizarea circuitelor (integral reciproce) din care este alcătuită relația. Aceasta, însă nu presupune confundarea pozițiilor sau împrumuturilor de competență. Este necesară o asumare (în sensul cel mai propriu) de către fiecare participant la relație, a coordonatelor celor-

lalți. Prin urmare, fără un compozitor care-și asumă responsabilitatea creației și pe cea a receptării, fără, în sfîrșit, un ascultător care-și asumă voința de a asculta, fără deci acești trei (co)relaționați factori (de fapt, oameni vii), nu poate exista pînă la urmă, muzica însăși. Atîta timp cît parametrul fundamental al acestei comunicări, receptarea (și de o parte și de alta) a datului propus de o manifestare concertistică, continuă să fie echivalentă cu captarea de evenimente nu cred în schimbarea datelor actuale. Și mai răspunde printr-o întrebare : Cîte *reale* eveni mente ale vieții muzicale românești s-au pierdut din (presupusa) indiferență a publicului ? Dar și cîte „evenimente" au fost dorite (în mod corect) ca reale de către compozitori ?

IV. Ce propuneți privind stimularea interpretării muzicii contemporane românești ? Credeți că sînt suficiente concertele ce includ prime (și totodată ultime) audiții ?

Fred Popovici : Mi se pare cel puțin — cum să spun... deprimant — faptul că lucrări fundamentale pentru configurația muzicii românești actuale (și nu numai românești) n-au intrat în circuitul permanent al vieții noastre de concert. Oare nu sînt cunoscute ? Atunci nici noi, muzicologii nu putem sta cu mîinile în sîn... Există un sindrom (să spunem impersonal) de amnezie față de ele ? Se impune, atunci tratarea lui (conceptuală, administrativă etc.)

Viorel Cretu : Asupra unui aspect aș vrea să insist, cel al criticii muzicale întîmpinînd noile lucrări românești. Mi se pare că în acest domeniu sînt foarte puține vocile autorizate de drept, să se pronunțe ; „certificatul" de critic specializat în comentarea primelor audiții îl oferă numai diploma de absolvent al secției de compoziție (nu în sensul literar al cuvîntului) pentru că numai contactul direct cu hîrtia cu portative îți oferă experiența și competența necesară pentru a te putea pronunța cu profesionalitate. O critică competentă (nu pledez aici pentru cronici scrise în termeni strict de specialitate) are inevitabil drept consecință o deschidere a publicului spre muzica nouă, iar faptul că serile de muzică contemporană nu își găsesc decît puțini spectatori se datorează în bună măsură insuficienței criticii muzicale.

Maia Ciobanu : E adevărat că contactul cu hîrtia cu portative dă o altă dimensiune actului critic. Ea nu mi se pare însă neapărat obligatorie pentru un muzicolog de autentică formație care poate și trebuie să știe să deosebească valoarea de non valoare. Dimpotrivă, cred că implicarea în actul creației mărește doza de subiectivitate în aprecierea critică a lucrărilor contemporane. Detașarea mi se pare mai posibil reală în cazul unui critic de constituție ca să zic așa „pur muzicologică" și care prin aceasta poate avea o privire de o mai mare obiectivitate asupra peisajului muzicii contemporane. Ceea ce nu înseamnă că minimalizez activitatea critică a compozitorilor — vreau numai să semnalez că ea are, prin însăși natura sa o anume culoare subiectivă, care ar trebui poate compensată de vocile mai echilibrate ale muzicologiei.

În ceea ce privește stimularea interpretării muzicii noastre contemporane trebuie menționat aportul Uniunii compozitorilor prin concertele de prime audiții românești organizate în colaborare cu Filarmonica „George Enescu". Le-am dori mai numeroase și, așa cum ne-am obișnuit în anii trecuți, sperăm să vedem din nou pe afiș numele membrilor „Cenaclului tinerilor compozitori". Activitatea sa este o merituoasă inițiativă a Uniunii compozitorilor pentru încurajarea creației tinerilor compozitori, care se cere susținută în continuare.

Doina Rotaru : Muzica trăiește numai prin interpretare. În cazul lucrărilor „clasice" există posibilitatea interpretărilor comparate, raportarea la o interpretare foarte bună. În goană după prime audiții (e curios nu a noastră, care am fi fericiți dacă ni s-ar relua vreo piesă într-un concert — ci a interpreților și a organizatorilor de concerte) — această raportare nu poate exista. Muzica noastră depinde foarte mult de interpret, de dorința sa de a recreea substanța sonoră concepută de compozitor, de obișnuința sau neobișnuița sa cu un limbaj nou, cu un tip de scriitură adecvat unei noi substanțe.

Fred Popovici : Cooperarea dintre compozitor și interpret ar trebui să depășească stadiul ostilităților politicoase și al indiferenței plină de solicitudine, ocazionate de întîmplătoarea „intersectare" a unor drumuri, de fapt paralele (al compozitorului și interpretului), în favoarea unei înțelegeri reciproce sistematice și a instituirii unei colaborări permanente acoperind întregul spectru — de la schimbul de informații strict profesionale la comunicarea (cald) umană.

Sorin Lerescu : Valoarea intrisecă a școlii de compoziție românești, larga ei deschidere creatoare constituie după părerea mea, garanția peremptorie a unor concerte de ținută. Mă gîndeam că în acest sens organizarea unui Festival de muzică contemporană românească care să aibă loc periodic la București și în care valorile muzicii românești să fie prezentate în interpretări de marcă, ar reprezenta un cadru ideal pentru promovarea și valorificarea creației românești contemporane.

Carmen Cârneci : Un festival național de muzică contemporană românească, cu compartimentări multiple, premii și distincții, un festival de ținută impecabilă și rezonanță concretizată în preluări discografice, difuzarea pe posturile de radio și televiziune, un festival cu invitați de pretutindeni, cu interpreți ai repertoriului românesc contemporan, reprezentanți de presă etc. ar da rezultate nebănuite ! Cît despre concertele de prime audiții, în ultima vreme sînt atît de rare încît ar putea deveni și prin aceasta un obiect de curiozitate. Primele audiții sînt de cele mai multe ori și ultime audiții pentru că adevăratul (nu cel strigat) interes al celor de care depinde soarta acestora, s-a ascuns în spatele unor forme ale refuzului sistematic și ale descurajării „cu acoperire". Nu exagerez cînd afirm că *eroismul* este o trăsătură obligatorie portretului unui compozitor care insistă în a nu se pierde.

Viorel Cretu : Mi se pare clar faptul că actualmente viața muzicală este din multe puncte de vedere perfectibilă. Mai mult, ceea ce se poate face trebuie nemijlocit și pus în aplicare ; altfel se poate ajunge la părăsirea unor poziții, lucru cu atît mai nemeri-

tat cu cît şcoala românească de compoziţie îşi are o valoare incontestabilă. Faptul că o serie de tineri compozitori în jurul vîrstei de 30 de ani sînt astăzi nume binecunoscute melomanilor (mă refer îndeosebi la cei care frecventează concertele de muzică contemporană) este o directă consecinţă a unor condiţii propice care s-au creat la vremea respectivă — în anii imediat următori ai absolvirii Conservatorului. Important este însă ca absolvenţilor din cele mai recente promoţii să continuie să li se creeze condiţii similare, — *indispensabile* dezvoltării lor profesionale.

Adrian Iorgulescu : Un rol important revine organizatorilor vieţii muzicale de la noi, cît şi criticii care ar putea fi mai activă în promovarea şi propagarea muzicii contemporane. Cred că e nevoie de mai multă tenacitate în urmărirea unor obiective. De exemplu, concertele dezbatere au avut o existenţă scurtă, în ciuda utilităţii şi eficienţei lor, deopotrivă pentru compozitor şi public...

Doina Rotaru : De ce nu s-ar organiza un concert cu cele mai valoroase lucrări româneşti din ultimii 2—3 ani ? O selecţie, după prezentarea lor ca prime audiţii, e posibilă şi poate necesară.

V. Alături de triada compozitor-interpret-public — şi mijloacele mass-media alcătuiesc unul dintre parametrii vieţii muzicale. Ce credeţi despre rolul şi importanţa mijloacelor de informaţie şi publicitate pentru valorificarea muzicii noastre contemporane în ţară şi în străinătate ?

Fred Popovici : Există — în mod fericit astăzi, o „foame" de informaţii privind felul în care se „face" creaţia artistică. Pentru receptor, critica a devenit o lectură din ce în ce mai necesară şi mai plăcută ; pentru specialist, o armă (cam singura... sigură), de orientare în complexul informaţional al artei contemporane. Numai că această foame a ridicat (şi ridică) ştacheta pretenţiilor... În fond şi pe bună dreptate, omul contemporan crede că dacă despre ceva n-ai vorbi (în sensul bun al cuvîntului), acel ceva, nici nu merită a fi îngurgitat. Atunci, ce ne putem dori mai mult (compozitor-muzicolog-interpreţi, auditori), decît ca în jurul fenomenului muzical românesc să existe o aură de interes ţesută inteligent (nu abil comercial) care să scoată în relief ceea ce, doar cu intuiţie şi speranţa şansei de a fi sesizat şi remarcat întîmplător din mulţimea faptelor muzicii actuale, nu poate fi propulsat în rangul de valoare.

Sorin Lerescu : Există o preocupare constantă la radioteleviziune pentru muzica românească contemporană şi pentru o stagiune de concerte echilibrată şi variată stilistic ; o menţiune specială merită radiodifuziunea, care menţine treaz interesul ascultătorilor, prin programe bogate şi interesante pe această temă. Televiziunea este încă puţin în urmă la acest capitol.

Şerban Nichifor : Mi se pare că dimpotrivă, trebuie remarcată activitatea redacţiei muzicale a televiziunii, cu iniţiative dintre cele mai utile culturii româneşti de astăzi, promovînd în primul rînd funcţia educativă a muzicii, în emisiuni excepţionale de valoare artistică realizate de personalităţi ale domeniului : Iosif Sava şi Dumitru Moroşanu, Florica Gheorghiescu şi Adriana Şerbănescu, Ivona Cristescu, Tatiana Galan, Luminiţa Constantinescu, Silviu Gavrilă sau Petre Rusu.

Carmen Cârneci : Muzica românească contemporană este reprezentată convingător în apariţiile discografice ale Electrecordului, calitatea lor ridicată atît ca fidelitate a înregistrărilor cît şi ca prezentare grafică asigurîndu-le o bună primire atît în ţară cît şi în străinătate. Nu cunosc detalii privind circuitul discurilor româneşti în lume dar doresc să fie la înălţimea muzicii pe care o poartă. În schimb partiturile editate de Editura Muzicală ajung (dacă ajung) în număr insuficient în centrele muzicale ale lumii, iar schimbul cu aceste preţioase documente este de asemenea defectuos. Mai este mult loc pentru mai bine...

Sorin Lerescu : Valorificarea creaţiilor româneşti în străinătate se face sporadic şi izolat, efortul singular al compozitorilor fiind prea puţin pentru a impune aşa cum trebuie o şcoală de compoziţie de o originalitate şi valoare recunoscută.

Fred Popovici : De ce nu s-ar include în turneele de peste hotare ale orchestrelor noastre simfonice programe exclusive de muzică românească contemporană ? Ar fi cu siguranţă primite cu mare interes de un public care cunoaşte atît de puţin şi întîmplător muzica românească modernă.

Şerban Nichifor : În ce priveşte prezenţa atît de necesară, de legitimă a discului românesc în lume, desigur că ILEXIM-ul are partea lui hotărîtoare de responsabilitate.

Adrian Iorgulescu : Rolul mass-mediei este hotărîtor, ea facilitînd extensia considerabilă a aurei de comunicare artistică, dar în valorificarea pe această cale a muzicii româneşti în special în străinătate mai sînt încă multe de făcut. Aş sugera cîteva posibile remedii :

— pătrunderea pe piaţa externă a partiturilor şi discurilor de referinţă pentru muzica românească actuală, printr-o colaborare constantă şi intensivă între Editura Muzicală, Casa de discuri Electrecord şi instituţii corespondente din străinătate ;

— cerinţa ca interpreţii, formaţiile orchestrale de la noi să prezinte cu prilejul turneelor în străinătate piese contemporane de compozitori români ARIA poate avea un aport substanţial în această direcţie.

Maia Ciobanu : Cred că şi Electrecordul şi Editura Muzicală, ca şi ILEXIM-ul au aici un cuvînt de spus, şi poate ar fi de dorit şi o altă „masă rotundă" privind aceste chestiuni. Este evident că popularizarea muzicii româneşti (atît prin discuri, partituri, cît şi prin cronicile, destul de puţin numeroase, apărînd de obicei la luni de zile după producerea evenimentului muzical) este insuficientă atît în ţară cît şi în străinătate. Sîntem siguri că toate instituţiile noastre muzicale şi culturale pot să colaboreze în dorinţa de a promova muzica românească, de a o pune în valoare aşa cum se cuvine. Cultura muzicală este unul dintre elementele de bază ale formării omului noii noastre societăţi. Este de aceea esenţială preocuparea noastră permanentă, ca oameni de artă şi cultură, în tot ceea ce ţine de mesajul ei înalt uman, patriotic şi estetic în scopul creării unui om cu adevărat complex, membru al unei societăţi care să-i poată împlini idealurile.

Maia CIOBANU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenaclurile Uniunii compozitorilor

Cu ocazia împlinirii vîrstei de 75 de ani, compozitorul Sigismund Toduță a fost sărbătorit de către Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S. România în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", într-un concert festiv ce a avut loc la 7.VI.'83 în sala Muzeului de artă al R.S. România. În cuvîntul de deschidere al concertului, președintele Uniunii compozitorilor, Nicolae Călinoiu și Wilhelm Berger — secretar, au prezentat marcanta personalitate creatoare a celui sărbătorit. A urmat un program de lucrări camerale, vocale și instrumentale semnate de Sigismund Toduță, în interpretarea unor soliști de seamă din Cluj-Napoca.

*

În cadrul manifestărilor dedicate împlinirii a 130 de ani de la naștere și 100 de ani de la moartea compozitorului Ciprian Porumbescu, a avut loc în sala Ateneului Român la 21 iunie un concert omagial organizat sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. Romînia și a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București. Concertul, prefațat de cuvîntul muzicologului Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a cuprins un program alcătuit din lucrări corale, vocale, instrumentale și orchestrale ale compozitorului omagiat, precum și lucrări dedicate acestuia de către Gherase Dendrino și Felicia Donceanu. Și-au dat concursul soliști de frunte ai țării, corul și orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", Muzica reprezentativă a armatei.

M.M.

În luna iunie 1983 au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor. În zilele de 2, 3 la Cluj-Napoca, 8 și 13 la București și 27—28 la Timișoara a avut loc Finala secțiunii teatre de estradă, orchestre de estradă si soliști vocali și instrumentiști profesioniști, în Festivalul Național Cîntarea României ediția a IV-a cu participarea compozitorilor : Camelia Dăscălescu-președinte de juriu, Sile Dinicu și Dan Bălan, membrii. ● În zilele de 2 și 3 iunie la București s-a desfășurat Faza pe capitală a formațiilor de muzică ușoară, soliști vocali și instrumentiști, amatori cu participarea în juriu a compozitorilor : Mișu Iancu, Petre Mihăiescu, Dan Beizadea și a muzicologului Daniela Fotea-Caraman. ● În ziua de 4 iunie la Deva și 5 iunie la Petroșani s-a desfășurat faza județeană a Festivalului Național Cîntarea României ediția a IV-a a formațiilor corale, instrumentale, soliști vocali și instrumentali de muzică ușoară — amatori — rapsozi populari, formații de dansuri, cu participarea în juriui a compozitorilor : Iovan Miclea, Aurel Giroveanu și Ludovic Paceag. ● În zilele de 7, 8, 9 și 10 compozitorul George Derieteanu a participat la îndrumarea formațiilor de amatori din Tulcea, Sulina, Isaccea pentru participarea în Festivalul Național Cîntarea României ed. a IV-a. ● În ziua de 12 iunie compozitorul Vasile Timiș a îndrumat Corul Casei de cultură a municipiului Buzău pentru participarea în Festivalul Național Cîntarea României ediția a IV-a. ● În zilele de 18 și 19 iunie la Suceava s-a desfășurat Faza republicană a Festivalului Național Cîntarea României ediția a IV-a a ansamblurilor folclorice și de dansuri populare — amatori — cu participarea compozitorului George Derieteanu în juriu. ● În zilele de 24 și 27 iunie la Vaslui s-a desfășurat în cadrul Festivalului Național Cîntarea României ediția a IV-a finala formațiiior de muzică ușoară și folk, soliști vocali și instrumentali amatori avînd în juriu pe compozitorii : Vasile Veselovski, Marius Popp, Adam Csako, Boros Zoltan și pe muzicologul Vasile Donose. ● În perioada 27 — 30 iunie compozitorul Radu Paladi a îndrumat Corul Casei de cultură din comuna Putna pentru participarea în Festivalul Național Cîntarea României ediția a IV-a. ● În zilele de 28 și 29 iunie muzicologul Barbu Bucur a efectuat o deplasare la Iași pentru cercetări muzicologice. ● În ziua de 29 iunie la Craiova a avut loc premiera Operei „Tudor din Vladimiri" a compozitorului Teodor Bratu, cu participarea compozitorului Nicolae Brînduș. ● În zilele de 25 și 26 iunie la Năruja — Vrancea a avut loc „Festivalul popular vrîncean" — barzi, rapsozi, instrumente populare — cu participarea în juriu a compozitorului George Derieteanu, manifestare desfășurată în cadrul Festivalului Național Cîntarea României la cea de a IV-a ediție. ● În zilele de 25 iunie — 2 iulie a avut loc „Festivalul muzicii de cameră" de la Brașov cu participarea compozitorilor : Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Dumitru Capoianu.

A. V.

Lucrări prezentate la birourile secțiilor de creație

Secția de muzicologie:

Wilhelm G. Berger — *Estetica sonatei moderne* ; Zeno Vancea — *Conținut și formă în muzică* ; Gheorghe Firca — *Structurile și funcțiile în armonia modală* ; Emilia Comișel — *Cultura folclorică a românilor din Canada.*

M.M.

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Sabin Pautza — Simfonia *Podul înalt.* ● Lucrări concertante : Wilhelm Berger — Concert pentru violină, violoncel și orchestră. ● Lucrări camerale : Liana Alexandra — *Imagini întrerupte* — cvintet pentru suflători. ● Nicolae Brînduș — *Rhythmodia* — pentru percuție solo. ● Costin Cazaban — *Variațiuni-divertisment, pentru violină solo.* ● C. Dan Georgescu — *Cvartet de coarde nr. 1 : „Compoziție în careu cu roșu, galben și albastru".* ● Vasile Herman — *Concertino pentru trombon, contrabas și orchestră.* ● Adrian Iorgulescu — *„Ipostaze 4" pentru 3 grupe de percuție.* ● Jodal Gabor — *3 piese fantezii, pentru flaut, violă, pian, clarinet, marimbafon și instrumente de percuție.* ● Myriam Marbe — *„Pavană păstorească cu păsări", pentru orgă (clavecin)* ● Vlad Opran — *Sonata nr. 2, pentru pian.* ● Gheorghe Stănescu — *Rondino, pentru cvintet de suflători.* ● Mircea Stan — *Rondo pentru pian.* ● Vasile Timiș — *Concert de cameră pentru clarinet, trompetă, pian și orchestră de cameră.* ● Mihai Vîrtosu — *L'avenir*, scenariu muzical pe un poem de H. Michaux. ● Marina Vlad — *„Împliniri" — Cvartet de coarde nr. 2.*

E. A.

Secția corală

Vasile Vasilache — *Plugar al păcii* (cor mixt cu pian), pe versuri de Ion Iancu Lefter ; Mircea D. Bădulescu — *Să-i prea cinstim pe harnicii țărani (cor mixt)* pe versuri de Nicușor Constantinescu ; Theodor Caciora — *Partidul* (cor mixt cu pian) pe versuri de Vasile Man ; Liviu Ionescu — *Sus fruntea, oameni ai acestei țări* (cor mixt, solo bariton și pian) pe versuri de Victor Tulbure ; Vinicius Grefiens — *Trubadurul* (cor mixt), pe versuri de Felicia Donceanu ; Claudiu Negulescu — *Cer senin* (cor mixt, cor de copii, orchestră), pe versuri de Const. Cîrjan ; Constantin Arvinte — *Triptic coral* (cor voci egale), pe versuri populare ; Valentin Gruescu — *Fir de mac* (cor mixt) pe versuri de Val. Gruescu ; Radu Paladi — *Se coace vara românească* (cor mixt), pe versuri de Victor Tulbure ; Cristian Alexandru Petrescu — *Cu grai de soare tînăr* (cor mixt, solistă, orchestră), pe versuri de Haralambie Țugui.

Secția didactică și pt. copii

Liviu Comes — *Pentru-nvățătoarea noastră* (cor la 2 voci, pian), pe versuri de Nicușor Constantinescu ; Dan Bălan — *Lumina mea de pe pămînt* (cor pe 3 voci egale), pe versuri de Mircea Block ; Mihu Iliescu — *Frumuseți din țara mea* (cor pe 3 voci egale), pe versuri de Mălina Cajal ; Anton Dogaru — *Cîntec de urare* (cor pe 2 voci) pe versuri de Elena Dragoș ; Valentin Petculescu — *Bună dimineața pămînt* și *Tot caută sfadă* (coruri pe 3 voci egale) pe versuri de Val. Petculescu ; Domnica Constantinescu — *În pădure* (lucrare pentru grup instrumental și vocal, percuție și instrumente caracteristice copiilor) ; Gelu Solomonescu — *Școală dragă, bun găsit* pe versuri de Ina Sterescu și *Am un stol de porumbei* pe versuri de Mircea Block ; Alexandru Velehorschi — *Rondo a capriccio*, pentru violoncel și pian ; Anton Zeman — *Rondo* pentru clarinet și pian.

S.N.

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii

Liana Alexandra — *Mica sirenă*, balet într-un act după basmul lui H. Cr. Andersen, pe libret de Anca Boldur. (Orch. : 3 fl., 3 trmp., 3 trmb. ; 3 perc. — vibr., ptto, xil., tamb. basco, w-machine, tamb. picc., Glock., Camp., trgl., gong, 4 timp. ; arpa, orga, cel. ; corzi.

Serban Nichifor — *Domnișoara Christina* operă în 2 acte după nuvela lui Mircea Eliade. (Orch. : 2+1, 2+1, cl. bas, sax, alt., sax. ten., 2+1 fg ; 4, 3, 3, 1 ; 5 perc. — timp., camp., ptti, Glass Chimes, Bambos Chimes, Gr. cassa, tamb. picc., xil., Eolifono elettronico, Campanelli, Sega, Cinelli, trgl. picc., vibr., maracas, T-Tam, tamb. basco, Ucelli ; orga, cel., arpa ; corzi ; soliști vocali.

M. M.

Noutăți editoriale

La Editura muzicală au apărut :
MICI PIESE ROMÂNEȘTI PENTRU VIOARĂ — Caiet I, II, III, IV, lucrare cu caracter didactic conținînd piese cu grade de dificultate variate.

D. I.

PLOIEȘTI

Luni, 23 mai, compozitorul și dirijorul Dinu Stelian, artist al poporului, președinte de onoare al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, a participat la pregătirea corului mixt de cameră al Căminului cultural Filipeștii de Pădure — Prahova. Tot în acea zi, oaspetele a îndrumat grupul vocal-instrumental al căminului cultural din localitate.

Miercuri, 25 mai, dirijorul și compozitorul Iovan Miclea a participat la repetiția corului bărbătesc al unității de miliție „Egreta" din Cîmpina.

Joi, 26 mai, compozitorul și dirijorul Dinu Stelian a luat parte la repetiția generală de lucru a Corului mixt al Căminului cultural din comuna Brebu, județul Prahova.

Joi, 9 iunie, la invitația Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova și a cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, compozitorul și dirijorul D. D. Stancu, președintele juriului pentru formațiile corale, de cameră etc. prezente la etapa interjudețeană a Festivalului Național „Cîntarea României" a susținut o interesantă dezbatere pe tema : „Rolul și locul activității corale în opera de educație estetică a publicului. Dirijorul, figură centrală în organizarea mișcării corale". Au participat dirijorii formațiilor corale, de cameră etc., care urmează să reprezinte mișcarea muzicală prahoveană la etapa republicană a Festivalului Național „Cîntarea României".

Alexandru BĂDULESCU

ANIVERSĂRI

ION DUMITRESCU

Prezentă în orizontul nostru spiritual ca un demers permanent pentru cultivarea sentimentelor luminoase, a aspirațiilor nobile, ca un factor de edificare moral-estetică, muzica ne prilejuiește totodată momente foarte legate de viața și activitatea slujitorilor ei. A intrat în tradiția Uniunii noastre de a sărbători personalitățile de seamă ale creației muzicale și muzicologiei cu ocazia zilei lor de naștere, — file din calendarul culturii muzicale românești în ansamblul ei.

Este pentru noi toți un motiv de sinceră bucurie să omagiem, în acest cadru, pe maestrul emerit al artei Ion Dumitrescu cu prilejul împlinirii a 70 de ani de viață, dintre care cei mai mulți au fost consacrați activității creatoare, pedagogice și de sprijinire generoasă a mișcării noastre muzicale, atît în calitate de președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, funcție pe care a îndeplinit-o timp de aproape un sfert de veac, cît și ca profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Potrivit temperamentului său artistic, robust și dinamic, cît și a predilecției sale pentru exprimările ample, generoase, Ion Dumitrescu este prin excelență un simfonist care se adresează formelor muzicale de anvergură, concepute conform logicii și echilibrului de factură clasică, așa cum o dovedesc cele trei suite pentru orchestră, *Simfonia I* (distinsă cu Premiul de stat, 1949), *Preludiul simfonic*, *Simfonietta* (distinsă cu Premiul „George Enescu" al Academiei pe anul 1957), *Cvartetul de coarde* și *Concertul pentru orchestră de coarde*. Subordonarea celorlalte mijloace de expresie (armonie, orchestrație) unui tematism muzical bine conturat, viguros, dar mai ales deducerea lor din substanța folclorului, constituie trăsăturile caracteristice ale stilului compozitorului.

Prin valoarea deosebită a creației sale, prin bogata sa activitate de pedagog strălucit, prin munca plină de abnegație și dăruire pe care a desfășurat-o ca președinte al Uniunii compozitorilor, maestrul Ion Dumitrescu se înscrie cu o contribuție valoroasă în efortul general pentru propășirea culturii românești, pentru dezvoltarea și îmbogățirea continuă a vieții muzicale din țara noastră.

Pentru meritele sale deosebite, Conducerea de partid și de stat i-au conferit titlul de maestru emerit al artei și a fost distins cu înalte ordine și medalii ale R. S. România.

Împreună cu publicul larg iubitor al creației sale muzicale, care se distinge prin bogata expresivitate melodică și prin puternicul colorit armonic-orchestral, în numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din țara noastră și a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, adresez compozitorului și profesorului Ion Dumitrescu sincere felicitări precum și urări de sănătate și de noi înfăptuiri pe tărîmul culturii noastre muzicale, împreună cu un călduros „la mulți ani".

Nicolae CĂLINOIU

COMPOZITORUL

Solicitat să definească sensul existenței sale, să formuleze chintesența idealului în care a investit talent, pasiune și energie, Ion Dumitrescu a răspuns fără ezitare : înălțarea muzicii contemporane românești, altfel spus... „grija noastră cea mai mare este să păstrăm nivelul, integritatea și individualitatea muzicii românești, să păstrăm și să cultivăm tot ceea ce este mai bun în ea". Într-adevăr, compozitorul, dirijorul orchestrei Teatrului Național, pedagogul, și nu în ultimul rînd, factorul catalizator al activităților de creație muzicală, l-am numit indirect pe Ion Dumitrescu, a ars ca o torță vie pe altarul muzicii românești pe care a știut s-o slujească, nu numai cu o pilduitoare devoțiune dar și cu inteligență și demnitate.

Sărbătorirea maestrului, care atinge pragul frumoasei vîrste de 70 ani, nu este o manifestare obișnuită, în orice caz nu ar trebui să fie așa, deoarece Ion Dumitrescu este un muzician de mare distincție, de numele și personalitatea lui legîndu-se una dintre cele mai înfloritoare etape ale artei sunetelor de la noi, cînd, în calitate de președinte al Uniunii compozitorilor, în contextul atît de dinamic al epocii, a acționat în mod benefic asupra destinului creației și vieții muzicale, contribuind substanțial la progresul general al artei muzicale din România. Astfel, Ion Dumitrescu întruchipează el însuși o epocă, deoarece s-a identificat cu arta pe care a exercitat-o, s-a bucurat de succesele confraților, i-a susținut, stimulat și aplaudat, preocupîndu-se de viitorul muzicii, de generațiile contemporane și de perspectivă. Adeseori, grija sa echivala cu o perpetuă frămîntare și zbatere pentru a asigura corabiei muzicale, ca să folosim un eufemism, ce înainta uneori și pe mări agitate, o direcționare fermă, profund atașată tradiției naționale. Proiectînd cu luciditate, fantezie și clarviziune aspirațiile și imperativele muzicii noastre, Ion Dumitrescu a desfășurat generoase demersuri, secondate de acțiuni eficiente, în spiritul nobilei cauze a artei componistice și gîndirii muzicologice, care, într-o metaforă, ar putea fi asemuite cu efectul ploilor declanșate pe lanurile încolțite. Sub acțiunea lor, ca spicele de grîu, sunetele muzicii noastre contemporane se înalțau semeț, țintind spre universalitate.

Născut într-o familie de țărani cu dragoste pentru roade bogate, în Oteșani-Vîlcea, la 20 mai 1913, ziua și luna nașterii lui Wagner, la

distanță de un secol, Ion Dumitrescu și-a petrecut copilăria în ambianța obiceiurilor străbune ale zonei Horezului, cu cîntăreți și lăutari ce cultivau frumusețea melodiei populare. Aici s-a produs primul contact cu muzica, evident, mai sistematic, prin lecții improvizate la vioară cu virtuozi locali. Studiile primare în satul natal și, îndeosebi cele de la Seminarul cu tradiții cărturărești de la Rîmnicu-Vîlcea i-au oferit un prielnic cadru pentru edificarea unei platforme culturale și pentru familiarizarea cu muzica de strană. Această muzică împreună cu cea populară au constituit zestrea de căpătîi în materie de educație muzicală, imprimîndu-i-se decisiv în conștiință, revenind obsesiv în partiturile de mai tîrziu.

Deasupra acestor straturi inițiale, într-un fel, empirice, s-au așternut alte straturi, determinant profesioniste, în perioada studiilor la Academia de muzică din București, în clasele lui Castaldi, Brăiloiu, Cuclin, Jora, Breazul, Perlea, Faust Niculescu, în compania colegilor Constantin Silvestri, Paul Constantinescu și, desigur, a fratelui său, Gheorghe Dumitrescu. Fără îndoială, această generație a crescut indirect, sub binefăcătoarele auspicii ale lui Enescu, a cărui personalitate covîrșitoare a exercitat o puternică influență asupra tuturor muzicienilor români.

Cariera lui, începută în 1938, va amrca mai multe ipostaze, prima fiind cea didactică, ce are o lungă desfășurare în timp, 40 ani, parcurgînd toate treptele, de la profesor de muzică de liceu, la profesor universitar, disciplina armonie, profesor emerit, șef de catedră, decan, avînd numeroase funcții în Senatul Conservatorului, în foruri înalte din Ministerul Învățămîntului, bunăoară comisia superioară de diplome de care depind atestările. Generațiile de studenți care au promovat cursul de armonie, au fost cucerite de verva și farmecul dascălului, de măiestria sa didactică, de orizontul culturii enciclopedice vehiculat cu larghețe.

O altă treaptă escaladată în cariera sa a fost, în ordine, cea de dirijor al orchestrei Naționalului bucureștean, într-un moment de mare avînt, cînd la cîrma lui se aflau personalități ca Liviu Rebreanu, Tudor Vianu și Zaharia Stancu. De fapt, funcția deținută se numea „șef al muzicii de scenă" și presupunea nu numai instruirea și asigurarea calității interpretative a partiturilor abordate dar și compunerea lor. Astfel, Ion Dumitrescu a scris mai bine de 60 lucrări, unele destul de complexe, ceea ce i-a servit enorm în afirmarea lui în calitate de compozitor, îndeosebi în privința plasticității și expresivității. Lista pieselor de teatru pentru care a compus muzică este impresionantă, antrenînd o vastă rețea de genuri, de la comedia de situații la tragedie, aparținînd autorilor celebri, de la Sofocle, la Eugene O'Neill, de la Goldoni, la Pirandello, Racine, Gogol, Goethe, Shakespeare, Alecsandri, Caragiale și Macedonski... Evident, această experiență i-a fost de real folos pentru muzica de film pe care o atacă cu succes din 1942 prin *Grădinile Capitalei*, pentru a ajunge la *Nepoții gornistului*, *Brigada lui Ionuț* și *Muntele Retezat*, din care autorul a extras o admirabilă Suită simfonică. Vrînd-nevrînd am trasat elementele profilului componistic al sărbătoritului, lucru firesc deoarece acesta este în realitate ipostaza sa cea mai autentică. Totuși, se cuvine subliniat că, în calitate de „șef" al muzicii la Național, a ridicat nivelul artistic al orchestrei, nivelul muzicii de scenă, imprimîndu-i semnificații simfonice.

Compozitorul Ion Dumitrescu s-a impus ca un fervent adept al direcției naționale, cultivînd cu stăruință tradiția valorificării creatoare a sugestiilor oferite de melodia populară în care crede cu convingere, încredințat că transfigurarea elementelor sale furnizează încă nebănuite modalități de afirmare. Aceasta nu înseamnă fetișizarea folclorului și nici pasivizarea lui deoarece maestrul a știut cum să-l surprindă pentru a-i etala distincția, culoarea și pitorescul, prin prisma unei tradiții ce demonstrase valențele metodei generalizării, sau cum ar spune Enescu, a „caracterului popular românesc".

Prin creația sa, Ion Dumitrescu face parte din acea generație de compozitori care realizează joncțiunea între pleiada lui Enescu, Otescu, Alessandrescu, Cuclin, Jora și Drăgoi, cu noul val, conturat în a doua parte a deceniului al cincilea, care a imprimat peisajului contemporan dramatismul, noblețea și riscurile implicate de reformularea limbajului muzical. În consecință, stilul acestei generații, mai concret, al lui Ion Dumitrescu, se remarcă prin ținuta declarat națională, proiectînd în sunete personalitatea artistului ce iradiază în partiturile sale prin dinamism, robustețe, caracter stenic, umor, lirism senin și suflu narativ.

Angrenat în complexele și, adeseori, gravele probleme ale frontului muzical, Ion Dumitrescu s-a dedicat cu adevărat compoziției într-un, relativ, scurt răstimp, anii 1938—1957, ceea ce explică, în parte, numărul restrîns al opusurilor sale. Cu toate acestea, în istoria contemporană a muzicii românești s-au gravat adînc titlurile partiturilor sale : *Preludiul simfonic*, *Simfonietta în re major*, *Cvartetul de coarde*, cunoscut și în versiunea orchestrală drept *Concertul în do major*, corul *Mărăcinul*. Am citat doar creațiile de rezonanță, ceea ce nu înseamnă că *Suita nr. 3 pentru orchestră* sau *Simfonia I în fa major* sînt mai puțin demne de atenție. „Mă declar — afirmă compozitorul — purtătorul unui spirit clasic în muzică, prin predilecția mea pentru genurile prinse în forme bine conturate, preferința mea pentru muzica pură, pentru echilibru și măsură, folosirea cumpătată a mijloacelor de expresie" — aceste cuvinte vin să prefigureze chipul creatorului, să dimensioneze trăsături proprii stilului său, în care emblemele tematice sînt riguros articulate și se datorează exclusiv invențiilor per-

sonale, ritmurile descriu o uimitoare bogăție, metrica apare în formulări schimbătoare în privința accentelor, modalismul se întrupează din suavitatea proporțiilor, condiționate de inflexiunile modelelor tradiționale, în timp ce timbrele par concepute în maniera așternerii culorilor pe pînzele unor Tonitza, Pătrașcu sau Pallady. Ceea ce reține, odată cu audierea partiturilor sale este fără îndoială, pregnanța reliefului, luminozitatea expresiei și dinamismul electrizant al pulsațiilor. Pe scurt, muzica lui Ion Dumitrescu are nerv și tensiune atribute, credem, suficiente pentru a-și asigura forță de persuasiune.

Există momente în trecutul muzicii noastre care apar ca adevărate probe de foc pentru rezistența și maturitatea la care a ajuns. Un asemenea moment l-a trăit Uniunea compozitorilor cînd la conducerea ei a venit Ion Dumitrescu, chemat să retușeze exagerări și să impulsioneze elanurile, pentru a imprima artei sunetelor rolul atribuit în noile condiții sociale. Sînt numeroase și importante meritele Domniei Sale în această privință, repunînd în elementul ei însăși tradiția națională, personalitatea lui Enescu și a altor muzicieni de prim plan. Concludent apare în acest context faptul că prima decizie adoptată de el a fost reintegrarea lui Enescu în rîndul membrilor breslei al cărei președinte onorific fusese. Nu pot fi ignorate nici demersurile pentru tipărirea operelor enesciene, aportul în proiectarea și organizarea primelor ediții ale Festivalului internațional „George Enescu"...

Fire energică, înzestrat cu idei, cu un admirabil echilibru, harnic și excelent spirit administrativ, Ion Dumitrescu a militat în chip hotărîtor pentru ca obștea compozitorilor să devină o instituție profesională de prim rang. Ca președinte în exercițiu timp de 25 de ani a fost o minte, o forță, un inimos, un *spiritus rector;* credem că este limpede și nu necesită demonstrații. Evident, orice ascensiune are și versantul său, orice început are și un sfîrșit, orice faptă pozitivă ca intenție, poate genera sensuri absolut contrare. Puteau fi și creatori care s-au considerat, în unele privințe, insuficient susținuți, poate chiar frustrați. La un examen riguros și obiectiv, chiar și aceștia au avut, în cele din urmă de cîștigat din ceea ce Ion Dumitrescu a clădit. Pentru că, să dăm Cezarului ce este al Cezarului, a fost și este o personalitate constructivă, obținînd o serie de succese în ridicarea Uniunii; a acționat pentru dotarea ei, să amintim, Editura muzicală, Magazinul etc.

Nu se poate pronunța numele nici unui alt muzician contemporan care să fi luat atîtea inițiative în propensiunea artei sunetelor ca maestrul omagiat astăzi, cu consecințe atît de pozitive și pentru anii în care nu mai este învestit cu funcția de președinte. Puțini au simțit atît de intens ca el pulsul viu al României contemporane, știind să determine energiile pentru ca întregul front al muzicienilor să fie unitar și, totodată, să dea curs imperativelor majore. Curios, aceste considerații par să aibă caracter de apărare, de pledoarie pentru susținerea cauzei servită cu devotament, sacrificiu și competență de Ion Dumitrescu. În mod sigur, nu este nevoie de o asemenea pledoarie. Cu toate acestea, ar trebui să înțelegem că, direct proporțional cu prețuirea și respectarea de către noi înșine a valorilor și personalităților reprezentative, va fi cinstită și apreciată obștea din care facem parte, arta căreia ne-am consacrat.

Nu am zăbovit deloc asupra altor dimensiuni ale personalității de marcă a celui despre care vorbim. Ar fi suficient să adăugăm că, prin rîvnă și prestigiu, a reușit să ajungă reprezentantul muzicienilor în înalte foruri de Stat, concret, deputat în Marea Adunare Națională. timp de mai multe legislațiuni, intervențiile sale bucurîndu-se de stimă și eficiență. De asemenea a fost ales membru corespondent al Academiei de Arte Frumoase din Paris, în locul lui Benjamin Britten.

Am lăsat la urmă sau, mai bine zis, am neglijat trăsături care ar trebui să primeze, adică elementele de natură umană ce definesc omul — Ion Dumitrescu. Afabil, comunicativ și jovial, a știut să-și facă prieteni în mai mare măsură decît a reușit să-și creeze dușmani. Dispune de o sclipitoare inteligență, tact, spirit diplomatic și mare putere de convingere. Excelent orator, compagnion, aflat întotdeauna în vervă în discuții, înzestrat cu umor și ironie, necruțător, polemist, Ion Dumitrescu poartă în suflet o inepuizabilă disponibilitate afectivă. Este un bonom, cu o inimă pe cît de mare, de generoasă, pe atît de cordială. Partea sa vulnerabilă a fost și rămîne aceea că nu acceptă să piardă nici o bătălie, necum un război. Să fie aceasta, totuși, o calitate ?

În concluzie, în Ion Dumitrescu muzica românească continuă să aibă o ilustră personalitate, căreia, acum la 70 de ani, slujitorii și iubitorii ei îi urăm în cor un fierbinte : La mulți ani !

Octavian L. COSMA

PROFESORUL

Desprins de pe meleaguri însorite, cu pomi roditori și oameni harnici, cu o vioară în suflet în care stau cuibărite trilurile speranțelor la fiecare semiton, Ion Dumitrescu pornește frățește spre soare-răsare, urcînd prin poteci cu mărăcini, coline, dealuri și trepte spre templul de marmură albă al muzicii românești.

Nu voi evoca eu bogata desfășurare biografică a sărbătoritului de azi.

Așa cum am anunțat, mă voi restrînge să schițez doar rolul de profesor pe care Ion Dumitrescu l-a îndeplinit cu cinste într-un răstimp de peste trei decenii la Conservatorul din București.

După concursul din 1944, a cărui severitate și rigoare sînt indiscutabile din moment ce rector era Mihail Jora, și unde Ion Dumitrescu se impune de la bun început (la catedra de teorie-solfegiu), urmează, după 4 ani, transferul său la catedra de armonie, unde avea să o slujească cu toate forțele, îndeplinind (din 1956) și funcția de șef de catedră.

Profesorul Ion Dumitrescu a demonstrat de la bun început că Armonia nu e un simplu meșteșug ci, în primul rînd, o stare de spirit. Cu alte cuvinte, el nu s-a mărginit să proclame preceptele după care se înlănțuie acordurile ci a creat, oră de oră, ambianța de cultură, de comuniune a muzicii cu celelalte arte, stabilind în prealabil conturarea unui etos.

Avînd în preajma sa, în perioada aceea, tovarășe de viață o poetă atît de înzestrată, înconjurat fiind acasă de operele de artă ale celor mai înzestrați pictori români, Ion Dumitrescu a iradiat în clasă gustul și cultul pentru opera de artă veritabilă cu toate implicațiile ei. Această ambianță de interdependență între arte, de echilibru psihic, de armonie în sensul înalt și nobil acordat de antichitate termenului, l-a adus și instaurat în clasa sa. Restul venea ca o consecință și importanța detaliilor nu mai era de prim plan : vînătoarea de cvinte și octave paralele, dublări permise și nepermise, acordurile de 6/4, notele melodice, formulele cadențiale sau procedeele modulatorii etc.

Pornind „ab origine harmoniae", adică de la „Traité de l'Harmonie, reduite à ses Principes naturels" al lui Rameau, profesorul Ion Dumitrescu își conduce studenții prin spiralele evoluției, neuitînd acel „naturel" dintru început. Ghid experimentat și dinamic, el reușește să le insufle criteriile care să-i ajute — în secolul nostru bulversat și întretăiat de curente — să detecteze firescul și nefirescul, muzica și ingineria sonoră.

Studenții săi de ieri sînt astăzi maturi propagatori și susținători ai muzicii, răspîndiți în întreaga țară : profesori, compozitori, muzicologi, redactori la Radioteleviziune, cadre universitare, conducători de instituții muzicale etc.

Un stejar cu rădăcinile adînc fixate în solul, în cultura acestei țări, cu sute de ramuri și frunziș bogat, privind spre depărtări. În profesia de profesor, unde încerci deseori senzația melancolică de a cără apa cu ciurul, asemenea bilanțuri de viață sînt reconfortante, căci, cu voia sau fără voia discipolului, ceva din personalitatea profesorului se strecoară genetic în viitorul muzician, chiar și prin opoziție.

În ceea ce privește colegialitatea, țin să remarc din capul locului că șeful de catedră nu și-a impus niciodată funcțiunea, nu a scăpat niciodată vreun accent de autoritate.

El a știut să adapteze dispoziții generale la specificul artei noastre, ocrotindu-i fragilitatea și mersul înainte. Dar cîte nu ar mai fi de spus. Numai de sutele, miile de ore de zbatere și dezbatere pentru re-formarea învățămîntului muzical.

Maestre Dumitrescu, privește atent în sală. Sînt mult mai multe persoane decît apar la o primă vedere. E aici tot tineretul, fete și băieți, care te-au urmărit cu caietele deschise, luînd notițe de-a lungul a zeci de ani. Unora le-au încărunțit tîmplele, siluetele nu mai sînt chiar atît de suple, au devenit mame și tați mulți vorbesc și ei în fața clasei, dar sînt aici și te privesc cu recunoștință și duioșie, lăsînd creioanele jos pentru a te aplauda într-un fortissimo sentimental.

Nu aș putea încheia pînă nu aș lămuri un detaliu. Nu am încredere în memoria mea. Orice termen de muzică îl caut în dicționar pentru a nu-i greși ortografia, după atîția ani de carieră. De data asta, întreb Biroul de muzicologie : a verificat cum trebuie data de naștere în dosarul Ion Dumitrescu ? Pentru că eu constat la dînsul aceeași impetuozitate și dinamism, aceeași efervescență și cutezanță. Nu cumva v-ați pripit ?

Dacă, totuși, așa stau lucrurile, Maestre Dumitrescu, pășește cu încredere și mers hotărît în noul deceniu, cu sufletul împăcat al celui care și-a îndeplinit cu prisosință datoria, cu atitudinea de milenii a plugarului care a însămînțat și lucrat cu drag și sîrg ogorul ce i-a fost încredințat, în așa măsură încît ai ocupat locul de cinste, atît în fața contemporanilor cît și al viitorimei pe care ai format-o.

Și, în momentele de singurătate, de meditație, de nostalgii sau de întrebări, adu-ți aminte de ziua aceasta, de atenția și afecțiunea firească și directă cu care ai fost înconjurat pentru a ridica fruntea și a absorbi optimismul de care avem totdeauna nevoie.

La mulți ani cu sănătate, prețuire și iubire.

Alexandru PAȘCANU

SIGISMUND TODUȚĂ

Manifestarea la care participăm în această seară se înscrie în suita evenimentelor omagiate în anul 1983 de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România ca un moment cu totul deosebit, dedicat uneia din personalitățile de seamă ale vieții muzicale din țara noastră — compozitorului Sigismund Toduță, maestru emerit al artei — cu prilejul împliniri a 75 de ani de la naștere.

Bogata și valoroasa activitate a maestrului Sigismund Toduță pe tărîmul artei muzicale ne apare pusă pe de-a-ntregul în slujba dezvoltării continue a culturii românești contemporane. Dacă modalitățile sale de manifestare au fost multiple, aceasta oglindește capacitatea deosebită a artistului și gînditorului Sigismund Toduță de a cuprinde în sfera muzicii sale complexitatea semnificațiilor unei arte cu adevărat umaniste.

Sub acest arc de boltă al umanismului a evoluat în drumul unei vieți bogată în evenimente pozitive, compozitorul, muzicologul și esteticianul, pedagogul și în același timp, unul dintre neobositii animatori ai vieții noastre artistice care este distinsul muzician Sigismund Toduță.

Contribuțiile pe tărîmul componisticii ne-au dezvăluit largi orizonturi în creații de anvengură și de înaltă valoare artistică, cum sînt simfoniile, lucrările concertante și monumentalele sale oratorii. În aceeași măsură, Sigismund Toduță a dat muzicii corale și camerale numeroase lucrări de primă importanță. Punîndu-și problema făuririi unui limbaj național modern, clădit pe temelia trainică a sintezei dintre arta folclorică românească și marea tradiție a culturii componistice europene, Sigismund Toduță și-a formulat în acest domeniu o opinie fermă, solid argumentată estetic și etic, originală prin manifestarea întregii sale personalități.

În egală măsură ne apar astăzi importante contribuțiile maestrului Sigismund Toduță spre lărgirea cercetării muzicilogice de înaltă ținută, în opusuri fundamentale — să citäm volumele dedicate Artei muzicale a Barocului — lucrări care valorifică o impresionantă cultură profesională enciclopedică. Radiațiile personalității sale și-au vădit forța în munca de formare a numeroși discipoli în arta componisticii, Sigismund Toduță fiind unul dintre marii profesori de compoziție. Aceeași remarcă trebuie formulată și cu privire la conducerea unor importante cercetări finalizate în teze de doctorantură, în domeniul esteticii muzicale, pentru prima dată în țara noastră. Nu în ultimul rînd, maestrul Sigismund Toduță trebuie apreciat pentru munca depusă în fruntea unor instituții muzicale, ca rector al Conservatorului din Cluj-Napoca și ca director al Filarmonicii din Cluj-Napoca, fiind în același timp unul dintre reprezentanții de frunte ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor și un animator pasionat al vieții noastre muzicale. În acest context doresc să menționez faptul că în perioada în care maestrul Sigismund Toduță era director al Filarmonicii din Cluj-Napoca — în urma demersurilor pe care le-a întreprins, Conducerea de partid și de stat, a aprobat înființarea prestigiosului cor al Filarmonicii clujene.

Apreciindu-i meritele deosebite, conducerea de partid și de stat i-a conferit titlul de maestru emerit al artei și a fost distins cu înalte ordine și medalii ale R. S. România.

Aportul său pe tărîmul creației muzicale și al propășirii culturii românești îl impune ca una din personalitățile de seamă ale vieții muzicale din țara noastră. Indisolubil legat de Cluj și de tradiția vechilor cărturari transilvăneni, purtători de lumină pe aceste meleaguri, maestrul Sigismund Toduță are între alte daruri — și acela de a transmite cu generozitate, celor cu care colaborează, ceva din forța pe care o iradiază discreta sa personalitate.

Prin manifestarea la care participăm în această seară, ca și prin alte manifestări similare care au mai avut loc, publicul larg iubitor al creației sale muzicale, muzicenii țării — compozitorii și interpreții, oameni de știință muzicală, colegi și discipoli — omagiază pe unul dintre cei mai distinși maeștri ai muzicii românești.

Vă rog să-mi permiteți ca în numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, al Filarmonicii „George Enescu" și al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, să-l felicit pe maestrul Sigismund Toduță cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani, să-i urez multă sănătate și fericire, noi și mari succese în rodnica sa activitate pusă în slujba propășirii culturii noastre socialiste, împreună cu un călduros „La mulți ani" !

Nicolae CĂLINOIU

*

Știința muzicii și însăși viața muzicală contemporană solicită regîndirea multor criterii axiologice, pentru a fi limpezite de impurități și lipsite de prejudecăți efemere. Întreaga istorie a artei sunetelor coexistă în prezentul nostru și invită la apreciere. În această perspectivă ni se întărește presupunerea după care geniul uman și-ar fi găsit în arta sunetelor, deopotrivă în sferele ei culte și populare, solul unora dintre cele mai nealterabile investiții de inteligență. Veritabila operă de artă muzicală nu îmbătrînește de fel ci se înnobilează odată cu scurgerea perioadelor și epocilor istorice, înserîndu-se în actualitate, cu toată prospețimea ei.

Aceste metafore și aserțiuni preliminare nu vor decît să ne conștientizeze în fuga clipelor

impresionanta trudă a unui creator și gînditor de seamă, a unui muzician care împărtășește secretul înnoirii de continuitate, al afirmării pe cărările permanențelor. L-am numit astfel pe omul Sigismund Toduță, pe profesorul, creatorul și exegetul care ni se impune prin cultura spiritului, prin fermitatea atitudinii umaniste.

Opera de autor a lui Sigismund Toduță atinge astăzi proporții vaste și monumentale. Gîndirea muzicală precum și gîndirea despre muzică se unesc aici într-o legătură cu adevărat indisolubilă, configurînd dimensiunile unei lumi distincte, zămislită cu entuziasm, cu luciditate și vigoare. Compozitorul și omul de știință își manifestă adeziunea la una și aceeași cultură și filozofie, urmărind constantele unui fel de a fi de inconfundabilă claritate și distincție.

Muzica semnată de Sigismund Toduță dovedește o anume ordine interioară, reverberînd un cosmos categoric opus oricărui haos. Muzicologia durată de același autor excelează de asemenea prin calități aferente unui spirit de ordine care nu tolerează echivocul. Gîndirea despre muzică proiectează în acest caz o traiectorie complementară față de cea conturată de puterea invenției muzicale, față de resorturile construcțiilor simfonice, oratoriale, concertante, camerale sau corale. Această interacțiune fertilizantă asigură odată mai mult coeziunea operei de autor, consecvența ei interioară.

Cine își propune să pătrundă și să cunoască muzica scrisă de Sigismund Toduță, are de străbătut o cale lungă și deloc ușoară. Cel care stăruie în acest sens descoperă rînd pe rînd aspecte specifice unei concepții componistice în progresivă îmbogățire și adîncire, reflectînd experiența de creație acumulată de-a lungul unei vieți închinată artei sunetelor. Modernitatea atîtor lucrări mărturisește în același timp o atitudine clasică față de artă, viață și lume, iar clasicitatea atîtor pagini respiră o mentalitate modernă, deschisă unor înnoiri în structură și expresie. Mesajul artistic al devenirilor și construcțiilor fonice dezvăluie o poetică muzicală stilistic modelată, cizelată și finisată pe măsura personalității creatoare, a țelurilor urmărite de această personalitate exigentă cu sine însuși. Severitatea formei acoperă cu multă abilitate căldura lăuntrică a conținutului, a discursului muzical ce se revarsă cu predilecție în desfășurări dinamice, strofice și ciclice, culminate în ideea echilibrului, a entităților stăpînite. Articulările particulare mișcărilor alăturate își au simetriile lor, iar modulul de pornire ce străbate mănunchiul formelor corelate se află de regulă întipărit în frontonul compoziției. Gîndurile muzicale derivate din acest modul de pornire pot fi de natură omofonă, de inspirație fie bizantină, fie gregoriană, negreșit însă de cele mai multe ori de sorginte populară românească. Sub aceste auspicii înțelegem ceea ce se întîmplă și ceea ce se edifică în sonatele, concertele, simfoniile și oratoriile lui Sigismund Toduță, în parcă incomensurabilul brîu al corurilor mixte, al madrigalelor, al cîntecelor și ciclurilor de lieduri.

Cine citește cu ochiul minții și cu focalizată pricepere o carte gîndită, dimensionată și perfectată de Sigismund Toduță, acela simte suflul tonifiant al marii literaturi muzicale universale și pulsația adevărurilor curate care animă știința muzicii. Arta lui Bach și implicit arta Barocului face aici obiectul unor analize cu valoare de unicat în materie. Sigismund Toduță profesează o exegeză de stil, aplecată asupra operei de artă și asupra epocii purtătoare de cultură, militînd cu intransigență pentru o supremă corectitudine terminologică și axiologică. Roadele se văd și se cunosc. Discernămîntul și erudiția autorului se concentrează astfel asupra interpretării estetice a valorilor referențiale care traversează istoria muzicii în suma extensivă a tradițiilor concrete.

Dacă simfoniile, concertele pentru orchestră și sonatele pentru diferite ansambluri de instrumente soliste vădesc predilecția compozitorului pentru o dramaturgie și o gestică ardent concertantă, atunci ciclurile de lieduri și îndeosebi creațiile sale corale sau cele coral-orchestrale indică precumpănirea tonului epic, învăluit în ample comentarii și concluzii cumulative. Dispersările în frescă, în blocuri de mișcări circular dispuse și tematic închegate sugerează sub aspect oratorial o anume gravitate bachiană conferită formei de ansamblu, firesc și particular implantată în spațiul artei și spiritualității românești. Aici aflăm temeiurile unor opțiuni hotărîtoare, generatoare de frumusețe și originalitate.

Nu încerc să evoc în acest moment festiv impunătoarea listă a partiturilor elaborate de sărbătoritul concertului de astăzi. Ar trebui să răsune acum lucrări antologice precum balada-oratoriu *Miorița*, oratoriul *Pe urmele lui Horea*, *Simfonia a cincea*, *Concertul al doilea pentru orchestră de coarde*, alte și alte creații de referință în muzica românească, importante în evoluția autorului, în dezvoltarea artei sale. Un astfel de periplu ar aduce omagiul cuvenit, înfățișîndu-se totodată o întreagă realitate artistică. Programul concertului cameral la care participăm, bogat în partituri de dată recentă, ne îndeamnă să medităm asupra unui mers în spirală însurubat în timp, legînd prima versiune a operei *Meșterul Manole*, concepută în anii 1943—1947, de noua elaborare a operei *Meșterul Manole*, înfăptuită în anii 1980—1982 pe libretul lui Sigismund Toduță, după Lucian Blaga. Această problematică, împărtășită decenii de-a rîndul, ne oferă poate cheia de boltă în vederea perceperii și aprecierii artei autonome a lui Sigismund Toduță, a muzicianului, a cărtura-

rului, a ctitorului de şcoală şi a mediatorului de cultură muzicală. Tălmăcind în armonia sunetelor măestru îmbinate acele seve şi esenţe care vibrează şi în lirica de idei ca şi în viziunea filozofică a lui Lucian Blaga, Sigismund Toduţă îşi află expresia propriei sale sensibilităţi artistice, mai pasională poate decît am crede. Convergenţa dimensiunilor se lasă deslușită chiar în cuprinsul compoziţiilor pe care le vom audia în această seară de sărbătoare, aşteptată cu emoţie.

Muzica lui Sigismund Toduţă s-a născut şi s-a împlinit într-o zodie străjuită de arta stilului. Conceptul de stil revendică în acest caz multiple şi complexe accepţiuni de puritate, noblețe şi fermitate, implicînd finalitatea şi specificitatea valorilor artistice fundamentale în strînsă referire la dominantele unui ethos de motivaţie românească. Într-un suiş în trepte care se identifică cu răstimpul unor decenii, autorul descrie o fixare în tipare din ce în ce mai libere şi explicit favorabile înnoirii structurale. Ceea ce pare să fi fost rapsodic se transformă în sistematic, definitivîndu-şi valenţele. Observăm aşadar natura şi legitatea unor sinteze integratoare care asigură identificarea trăsăturilor naţionale cu cele universale. În acest climat stilistic, aprofundarea în straturile fără de vîrstă ale cîntecului popular românesc coincide cu ridicarea unor substanţe motivice vitale ce se înmulţesc prin nuanţare şi se ramifică într-o melodică în spirit folcloric şi în caracter popular românesc. Transfigurarea artistică a acestui melos, coroborat adesea cu elemente în genul unui folclor imaginar, permite acea continuă devenire prin variere discretă, acea toarcere a unor figuri sau nuclee melodice arhetipale prin care se distinge arta polifonistului. La acest orizont, atitudinea stilistică corespunde unei ţinute estetice declarată şi consolidată. Înnoirile în sunet se fac expresia conţinutului afectiv, fie prin intermediul recitativului melodic, fie prin cel al coralului armonic. Liantul între aceste două categorii determinante îl formează păienjenişul melismelor cu desene în aparenţă de arabesc pur, explorat adesea pe fondul unor pînze heterofone, întreţesute în evenimente suprapuse sau în mult diferenţiate contrapunctări de planuri şi situaţii.

Personalitate de primă mărime a modernei şcoli de compoziţie autohtonă şi eminent creator de stil, mentor al unor generaţii de muzicieni distinşi, Sigismund Toduţă a înţeles de timpuriu că modalismul întruchipează o posibilitate de comunicare emoţională şi totodată o condiţie existenţial artistică în peisajul muzicii moderne. Necesitatea investigaţiei tipologice se traduce într-o realitate modală, într-o obiectualitate compoziţională încununată la nivelul modelelor funcţionale. Astfel de modele pot fi găsite în toată opera de autor a lui Sigismund Toduţă.

Aceasta mi se pare a fi imaginea omului şi a operei sale. Consideraţiile ar putea şi ar trebui să continue în voie, îngemănîndu-se simfonic. Aduc deci un omagiu în concluzie, într-o formă larg deschisă. Bucuros şi cu sufletul plin de admiraţie, adresez maestrului Sigismund Toduţă un inimos „La mulţi ani !", împreună cu calde urări de sănătate şi de spor în creaţie, o urare la care sînt convins că se adaugă glasurile muzicienilor şi iubitorilor de muzică din ţara noastră. Şi acum este timpul să grăiască muzica sărbătoritului, îndeplinindu-şi rosturile elevate şi arătîndu-şi adevărata ei fire şi frumuseţe.

Wilhelm Georg BERGER

CONCERT OMAGIAL CIPRIAN PORUMBESCU

Sărbătorirea pe plan național a compozitorului Ciprian Porumbescu a înscris în seria manifestărilor organizate, ca o culme a acestora, concertul omagial ce a avut loc la Ateneul Român (21.VI.1983) sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

La 130 de ani de la naștere și la 100 de ani de la moartea acestui precursor al școlii muzicale românești, care în scurta sa viață a militat cu adînci convingeri patriotice pentru unitatea națională, pentru cultura românească, Ciprian Porumbescu este tot mai viu în conștiința oamenilor de azi, a țării, prin creația sa ce a trecut veacul, devenind astăzi *Imnul de Stat al R. S. România (Tricolorul)* și Imnul ODUS *„E scris pe tricolor unire" (Pe-al nostru steag e scris unire)*. Aceste două lucrări au marcat deschiderea și încheierea concertului omagial, prefațat de cuvîntul prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", reactualizînd ardența patosului patriotic și conferind manifestării o atmosferă de caldă solemnitate.

Au participat la realizarea programului Corul și Orchestra Filarmonicii „George Enescu" din București dirijată de Mihai Brediceanu (dirijorul corului Vasile Pântea), interpretînd *Imnul de stat* și *Rapsodia Română* și Muzica reprezentativă a Armatei dirijată de col. Emilian Ursu, interpretînd *Marș de 1 Mai, Potpuriu din opereta „Crai Nou"* și *E scris pe tricolor unire.*

Soliști de frunte ai primelor scene ale țării, alături de tineri interpreți au susținut un bogat program cuprinzînd lucrări de Ciprian Porumbescu și lucrări dedicate acestuia de către Gherase Dendrino (opereta *Lăsați-mă să cînt*) și Felicia Donceanu (corul *Omagiu lui Ciprian Porumbescu*).

Artistul poporului Ion Voicu (acompaniat de Ileana Busuioc) a adus pe scenă, mereu vie și impresionantă, *Balada pentru vioară și pian.* Cleopatra Melidoneanu și Dorin Teodorescu, voci îndrăgite ale operetei din București, au cîntat aria Berthei și respectiv aria lui Ciprian din opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino.

Partitura recent descoperită a unui *Vals* de Ciprian Porumbescu a fost interpretată la pian cu forță și dezinvoltură de Krimhilda Cristescu, iar George Dima (vioară) și Iosif Ion Prunner (pian) au colaborat cu corul la evocarea piesei *Noapte de vară*, cu ecouri romantice care au răzbătut și din *Serenada* cîntată de Mîndra Cernescu, și din *Reverie* interpretată de Emil Stegar (vioară) și Constantin Sandu (pian), și din cîntecul *Tu ești ca o floare* interpretat de Minerva Enescu (voce) și Doina Micu (pian).

În primă audiție a putut fi ascultat corul evocator scris de Felicia Donceanu special pentru acest eveniment, *Omagiul lui Ciprian Porumbescu.*

Întreaga desfășurare a concertului a avut darul de a contura cu elocvență portretul creator al muzicianului revoluționar de factură romantică, reprezentant al aspirațiilor și sensibilității poporului, care a fost Ciprian Porumbescu.

Mihaela MARINESCU

Portret cameral
Sigismund Toduță

Cu ocazia împlinirii vîrstei de 75 de ani, compozitorul Sigismund Toduță a fost sărbătorit de către Uniunea Compozitorilor printr-un concert cameral ce a avut loc la Muzeul de Artă al R. S. România la 7 iunie și care a cuprins cîteva din cele mai recente opusuri ale autorului.

Prefațat de cuvîntul rostit de muzicologul Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii — și de compozitorul Wilhelm Berger — secretar, concertul a cuprins *6 piese pentru oboi solo, 4 lieduri pe versuri de Lucian Blaga, Preludiu, Coral* și *Toccata* pentru pian și *Sonata nr. 2 pentru violină și pian,* creații aparținînd anilor 1976—1981.

În interpretarea oboistului Aurel Marc — care, fără îndoială, se situează pe prima linie a marilor noștri interpreți (și nu numai la acest instrument) — cele *6 piese pentru oboi solo* și-au dezvăluit cu deosebită finețe latențele folclorice sublimate, sugestiv cuprinse în titluri : *De dor, De băsmuit, De colindat, De povestit, De jeluit, De joc...* Autorul surprinde nu atît intonația, cît valoarea poetică a *esențelor* citate pe care le transpune într-un limbaj propriu, de largă semnificație.

Atît liedurile pe versuri de Ana Blandiana (Liliana Bizineche — mezzosoprană) cît și cele pe versuri de Lucian Blaga (Iulian Jurja — bas ; la pian Ninuca Oșanu-Pop) ne-au dezvăluit o lume mirifică de frumusețe și simboluri la care au avut acces doar marii noștri creatori de gen : ne gîndim la Enescu, Jora, Paul Constantinescu... Liedurile îngemănează într-o indestructibilă unitate expresia poetică cu noblețea inspirației tematice, constituind o experiență artistică de prim ordin (la care au concurat, fără îndoială, în mod esențial, capacitatea și dăruirea celor trei interpreți).

Spiritul *european* atît de caracteristic muzicii și gîndirii muzicale a lui Sigismund Toduță, în sensul cuprinderii *universalelor* conținute în tradițiile noastre culte vechi și în folclorul românesc, acea *împămîntenire* a datelor generale ale culturii muzicale a vremii pe care compozitorul a crescut-o de-a lungul întregii sale opere s-a manifestat cu precădere în *Preludiu, Coral și Toccata* pentru pian și în *Sonata a 2-a pentru vioară și pian,* ambele în remarcabile interpretări datorate pianistei Lucia Crăița și cuplului Andrei Agoston — Suzana Pentek. Dedicată, cu ocazia centenarului, marelui Enescu, *Sonata* îmbină într-un mod caracteristic ritmuri de dans, forme libere și stricte într-un tot în care se întrevăd tulburătoare filiații, peste ani, între două destine artistice de excepție, rezonanțe de formație culturală (cu toate diferențele specifice) și de ideal estetic.

O asistență numeroasă și entuziastă, răsplătind cu binemeritate aplauze pe artiștii clujeni a adus un cald omagiu unuia dintre cei mai de seamă muzicieni români contemporani, a cărui sărbătorire a marcat un eveniment artistic deosebit.

Nicolae BRÎNDUȘ

„Noaptea cea mai lungă"
și „Interogatoriul din zori"
de Doru Popovici

Punerea în scenă a două opere într-un act de Doru Popovici (la 9 iunie 1983) — 70 de minute de timp real derulat în spectacol, a probat înainte de toate un important test de profesionalitate, acurateță și de severă autoexigență pe care l-au trecut toți cei implicați să contribuie la desfășurarea concretă a reprezentației.

Primul nostru teatru liric a confirmat astfel că inclusiv la încheierea unei stagiuni este capabil să-și mobilizeze forțele și chiar determinarea interioară a colectivului pentru a da formulă scenică pînă la stadiul de creație acestor două partituri muzicale, două librete literare și unui caiet regizoral asupra cărora — în linii generale — interpreții n-ar fi avut cum să intervină, chiar animați de cele mai bune intenții.

Dacă interpreții și-ar scrie părțile lor muzicale, compozitorii librete potențial susceptibile de viabilitate scenică, iar regizorii s-ar afla în fața unor dramaturgii de calitatea celor care se montează simplu și firesc, atunci partitura generală și textul literar ar fi pretexte, și nu baze ferme de execuție, de la care nu sînt permise, de regulă, nici un fel de corecturi, amendamente și ameliorări. În tipul acesta de spectacol, textul muzical și literar este un dat odată pentru totdeauna, și iată cum ne întoarcem la argumentul inițial, cel al compartimentării responsabilităților și meritelor în această investiție artistică, economică și socială cum este o premieră de teatru liric, la amploarea și semnificația pe care le comportă acestea cînd avem în vedere Opera Română din București.

Astfel, dirijorul Carol Litvin a pregătit și condus ansamblurile muzicale cu autoritate și precizie, cu simț cert al detaliului și al liniilor mari, impunîndu-se sigur într-un context sonor și de spectacol în care dificultățile se aglomerau în principal din cauza genului expozitiv al ambelor librete. Orchestra a sunat clar și îngrijit, excelînd în acest sens corzile și alămurile. Corul, atît cît apare în aceste două fresce muzicale, a avut prestanța necesară, chiar marca dinamică dominantă în ambianța statică, structurală a montării.

Dintre interpreții soliști, cu forță impresionantă, perfect vocal și organic integrat în rol ne-a apărut basul Pompei Hărășteanu (Ion din *Interogatoriul în zori*) ; soprana Sanda Sandru (din *Noaptea cea mai lungă*) a evoluat cu o splendidă siguranță a emisiei și cu o admirabilă facilitate tehnică.

În distribuția de la premieră a operei *Noaptea cea mai lungă,* basul Marcel Roșca s-a prezentat foarte bine scenic, dar vizibil emoționat, ceea ce l-a făcut să sacrifice mult din dicție, în rolul lui Mihai Viteazul ; la rîndul lui, baritonul Nicolae Constantinescu și-a păstrat profilul de partener exersat pentru roluri episodice în orice echipă de cîntăreți s-ar face la Opera Română din București.

În *Interogatoriul în zori* am admirat o dată mai mult pe baritonul Nicolae Urziceanu, una dintre vocile de marcă din şcoala interpretativă românească actuală.

În rest, regia semnată de George Teodorescu, nu poate fi acceptată ca atare, tot ce s-a făcut în acest sens obiectivînd *de plano* lipsă de congruenţă imagistică a volumului scenei şi de firesc comportamental la nivelul interpreţilor, la care se adaugă o largă zonă de abscons în simbolistica unor obiecte care apar şi dispar din spaţiul vizual al spectatorului, o sforţare meritorie (dar eşuată) de apropiere între două drame care totuşi angrenează resorturi ideatice diferite, un hieratism care în *Noaptea cea mai lungă* nu trece de rampă şi, în general, un schematism psihologic trenant.

Sigur, se poate spune că libretele în cauză (semnate de Dan Mutaşcu şi, respectiv, Victor Moldoveanu) sînt cadre pentru creaţii muzicale de tipul cantatei şi în consecinţă nu presupun situaţii scenice conflictuale, altele decît cele spuse textual de interpreţi, că nu dezvoltă o gravare a intensităţilor dramatice, chiar dacă puncte de puternică combustie energetică se regăsesc ; dar toate acestea sînt sarcini de rezolvat prin contribuţia majoră a regiei, singura în măsură să facă credibil demersul reprezentaţiei.

Regia modernă de spectacol cunoaşte soluţii de creativitate chiar în condiţii de text muzical şi literar care nu concentrează decît verbiaje mai mult sau mai puţin prelungite. Şi, în orice caz, Doru Popovici nu semnează aici o astfel de muzică.

Doru Popovici a realizat în *Noaptea cea mai lungă* şi în *Interogatoriul în zori* pagini de foarte puternic interes, nu atît prin implicarea unor factori de creaţie care să aducă înnoire de limbaj şi de structuri, cît prin manevrarea dezinvoltă a unor sonorităţi şi ritmuri de structuri tonal-modale şi binar-ternare, dar care, ceea ce este relevant, au forţă şi se înscriu ca variante viabile pentru o soluţie de teatru muzical românesc contemporan.

Însăşi alegerea temelor, una prezentîndu-ni-l pe Mihai Viteazul, alta chipul şi profilul moral şi spiritual al unui luptător comunist condamnat la moarte în perioada de ilegalitate a partidului, ne arată interesul adînc pe care îl resimte Doru Popovici faţă de problematica majoră a istoriei patriei, faptul că vibrează sensibil cu marile noastre idei de mîndrie şi demnitate.

Astfel realizată recenta premieră de la Opera Română din Bucureşti — asupra căreia sînt necesare reconceptualizări ale regiei, poate şi trebuie să fie menţinută permanent pe afiş, ca unul dintre spectacolele de puternică funcţie formativă social-politică a tineretului şi a celor mai în vîrstă.

Avem astfel convingerea că Opera din Bucureşti este deschisă larg la suflul unei autentice modernizări, că are resurse de certă înnoire, în consens cu cerinţele actuale ale dezvoltării artei şi culturii româneşti.

Mircea M. ŞTEFĂNESCU

Horia Andreescu — Marinè Iaşvili

În mod categoric, Horia Andreescu este unul dintre cei mai interesanţi dirijori aparţinînd tinerei generaţii. Faptul că activează în mod permanent la pupitrul unei orchestre simfonice — Filarmonica de stat din Ploieşti — i-a adăugat certelor calităţi profesionale acea necesară experienţă dirijorală fără de care o personalitate muzicală ce şi-a ales acest mod de exprimare — bagheta — nu poate ajunge la completă împlinire. Invitarea sa pe podiumul Ateneului, la pupitrul celei mai prestigioase orchestre simfonice a ţării, nu este aşadar decît o consecinţă logică a unor înzestrări deja confirmate, împlinite, nu într-o manieră impersonală, neutră, reductibilă la acea generalitate corectă spre care se poate atît de uşor devia în această complexă meserie, ci într-un mod de a înţelege şi face muzică cît se poate de personal, mod a cărei principală caracteristică o constituie profesionalitatea şi a cărei notă de deosebire într-o valoroasă constelaţie de tineri dirijori o reprezintă doza de temperament, debordant uneori, indispensabilă necesitate însă pentru configurarea unui *pregnant* portret dirijoral.

Prima piesă dintr-un ambiţios program, ***Trium*** de Myriam Marbe, primă audiţie, este o lucrare înscriindu-se coerent în continuitatea preocupărilor estetice ale autoarei, în devenirea unui stil deja personal şi uşor recognoscibil în peisajul muzical românesc contemporan. Este o piesă a cărei principală dominantă apare a fi culoarea, exprimată aici orchestral prin insistenţa asupra registrelor înalte şi asupra instrumentelor de percuţie, întregul conducînd spre consecinţe estetice relativ apropiate de o anumită atmosferă onirică cu unele irizări de nuanţă populară.

A doua lucrare a serii, binecunoscuta *Simfonie spaniolă pentru vioară şi orchestră* de Edouard Lalo a avut-o ca solistă pe violonista sovietică Mariné Iaşvili. În cîteva cuvinte, se poate spune pe marginea artei instrumentale demonstrate de aceasta că, în ceea ce priveşte situarea faţă de creaţii atît de particular, de intens colorate cum este *Simfonia spaniolă*, solista preferă să păstreze o privire lucidă repugnîndu-i într-o oarecare măsură exoticul facil, entuziasmul de ochii publicului (se cunoaşte însă exigenţa publicului obişnuit al Ateneului), înclinările pentru o spectaculoasă virtuozitate violonistică. Ceea ce oferă în schimb Mariné Iaşvili este o perfectă stăpînire a instrumentului, o ştiinţă a frazării, o bine condusă tehnică a mîinii drepte. De discutat este aici (părerile nu pot aşadar decît să fie divergente) asupra cantităţii de culoare — ca să scriem astfel — indispensabil de turnat în paginile unor opere care o presupun ca element constitutiv. La urma urmei, poate fi de preferat de multe ori o interpretare cu inexactităţi însă vie, spumoasă, colorată unei interpretări sobre, bine gîndite, bine duse la sfîrşit, atunci cînd este limpede că paginile instrumentale au fost concepute pentru acel tip de solist (care nu apare a fi Ma-

riné Iaşvili) capabil de a le da în primul rînd pregnantă *culoare* înainte de a le da viaţă.

Scriind despre excelenţa tînărului dirijor Horia Andreescu, să încercăm un succint răspuns. Lucrurile au fost cu deosebire limpezi în *Sonata „Pian e forte"* de Giovanni Gabrieli, lucrare preclasică cu sobrietate dusă la bun sfîrşit şi, mai ales, în excelenta lucrare care este *Simfonietta* de Leos Janaček, piesă de capitală epurare a mijloacelor sonore nu în direcţia unei asceze sonore în felul unui Anton Webern, de pildă, ci în aceea a căutării unui radical melos sonor de coloratură folclorică pregnantă. Gestica lui Horia Andreescu este o gestică de larg ambitus expresiv ; cu alte cuvinte, repertoriul de mişcări şi indicaţii dirijorale îi permite acestuia răspunsuri variate, larg espaţiate din partea colectivului orchestral (este aici acea notă de profesionalitate despre care scriam mai sus). Dincolo de deosebita mobilitate a gesticii, dincolo de rigoarea de nefisurat răzbătînd din spatele construcţiei sonore, de observat este forţa de convingere, de persuasiune a tînărului dirijor, calitate fără care orice pregătire rămîne nefinalizată. Este greu de explicat aceasta în cuvinte ; fapt este că, pornind de la evidenţa premiselor profesionale bine formate ale lui Horia Andreescu şi sărind de aici la efectul sonor direct, trăit în sală, lanţul nu poate fi întregit prin deducţie decît în acest mod : presupunînd existenţa acelei calităţi distingînd întotdeauna pe dirijorii de personalitate. Este vorba aici de primordiala calitate a oricărui interpret vrednic de a fi numit *dirijor*.

Viorel CREŢU

Mircea Cristescu—Gilbert Schuchter

În concertul de la Ateneu dirijat de Mircea Cristescu, alături de piesa Irinei Odăgescu-Ţuţuianu (poemul coregrafic *Cîntec înalt*) a fost introdus, chiar în deschidere, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, în semn de omagiu la împlinirea vîrstei de 70 ani de către cunoscutul compozitor, profesor şi preşedinte (un sfert de veac) al Uniunii Compozitorilor. Lucrare de notorietate, des cîntată, *Preludiul simfonic* a intrat în fondul clasic al literaturii muzicale româneşti.

Piesa Irinei Odăgescu, o primă audiţie, este gîndită ca un poem coregrafic în două părţi, muzica fiind destinată vizualizării unui posibil program. Apare firească în acest caz preeminenţa expresivităţii care, de fapt, caracterizează pe un plan mai general muzica compozitoarei. Am putut observa, mai bine acum, şi înclinaţia spre pitoresc, folosirea unor instrumente mai puţin obişnuite în orchestra simfonică (fierăstrăul de pildă, cu rol important), toate aceste trăsături fiind subsumate tendinţei, sau efortului din partea compozitoarei, de cristalizare a unui stil propriu, cît mai bine individualizat în contextul unei şcoli româneşti de compoziţie cu multe valori, destul de diferite ca orientare, stil etc.

Aşteptam cu nerăbdare să reascultăm *Concertul al treilea pentru pian* de Beethoven, mai ales că solistul propus, austriacul Gilbert Schuchter, cîntase cu Böhm, Karajan, Münch şi alţi maeştri ai bagheţei, cum ne anunţa programul de sală. Decepţia noastră a fost cu atît mai mare : încercam cu toată bunăvoinţa să regăsim măcar amintirea unui pianist de clasă dar ea a rămas prea palidă, poate doar tuşeul cald şi robust, arareori. În rest apăreau tot felul de curiozităţi ritmice, tempo-uri exagerat de lente şi o anevoioasă parcurgere a pasajelor tehnice mai dificile. Actul interpretativ nu este, din păcate, o imagine ce rămîne nealterată de-alungul anilor, frumuseţea lui se perimează, vai, cel mai repede şi e nevoie de forţe intacte pentru a-l reîmprospăta sau reactualiza. Altfel sîntem martorii unor situaţii, ca cea pe care o relatăm, cînd toată lumea de pe scenă şi din sală se simte jenată.

După pauză am aflat orchestra simfonică în forma sa cea mai bună, cu poftă de cîntat. *Simfonia I-a* de Şostakovici pe care o auzim destul de rar, cu exuberanţa ei întunecată adesea, cu acea veselie crispată şi nicidecum destinsă sau lipsită de nori cum o găsesc mulţi comentatori, a fost şi un prilej de a redemonstra virtuozitatea soliştilor din Filarmonică : concert-maestrul Avy Abramovici, clarinetistul A. O. Popa, oboistul Mihai Elena, flautistul Nicolae Maxim, cei doi Ungureanu — de la violoncel şi de la corn, trompetistul Nicolae Ciobanu şi alţii... Mircea Cristescu ne-a prezentat această primă simfonie a lui Şostakovici într-o manieră fluentă, energică, scînteietoare, recompensîndu-ne parcă pentru concertul de pian neizbutit de mai înainte.

Dan SCURTULESCU

„Isteaţa" de Carl Orff la studioul Conservatornlui

Procesul de învăţămînt practicat de catedra de canto a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" include, periodic, montarea unor opere în sala proprie de spectacole, oferind astfel studenţilor — mai ales acelora aflaţi în ultimii ani de studiu — posibilitatea de a se aclimatiza cu ambianţa specifică a scenei, de a interpreta un rol integral în condiţiile uzuale ale unui teatru muzical, în decor, costume şi cu acompaniament orchestral.

În aceste condiţii au fost reprezentate la studioul Conservatorului, în anul trecut, operele *Cosi fan tutte* de Mozart şi *Gianni Schicchi* de Puccini, iar în anul universitar curent *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. Tuturor acestora li s-a adăugat recent opera *Isteaţa* de Carl Orff, destinată a constitui — alături de *O noapte furtunoasă* — exa-

menul de diplomă pentru o serie de absolvenți din 1983 ai clasei de canto, spectacolul-examen desfășurîndu-se chiar pe scena Operei Române, după prealabile reprezentații la sala studio a Conservatorului.

Creația lui Carl Orff (1895—1982), una din cele mai controversate personalități ale muzicii veacului nostru, a devenit cunoscută publicului bucureștean prin repetatele execuții ale originalei sale lucrări *Carmina burana*, iar în 1975, prin montarea operei într-un act *Luna* la Opera Română. Compusă în 1941/1942 — deci după *Carmina burana* (1937) și *Luna* (1938) — și prezentată în premieră la Frankfurt pe Main în 1943, opera *Isteața (Die Kluge)* se bazează pe un libret scris de Carl Orff — la fel ca și pentru *Luna* — după un basm al fraților Grimm, de această dată *Povestea regelui și a femeii istețe*. Pentru animarea acțiunii, Orff a introdus cu o mare abilitate trei personaje comice de genul bufonilor shakespearieni, trei vagabonzi (sau haimanale, cum li se spune în acest spectacol), care comentează întîmplările scenice, creînd momente de clovnerie pline de fantezie.

În vederea formării actualilor studenți ca viitori soliști de operă, capabili să abordeze o mare diversitate de stiluri, *Isteața* este de o certă utilitate, deoarece folosește un larg evantai de mijloace de expresie, de la cuvîntul vorbit, pe alocuri puternic ritmizat, pînă la cantilena lirică, iar declamația apare fin nuanțată, adaptată la caracterul specific al fiecărei scene. Vorbit sau cîntat, cuvîntul se află aci — ca și la celelalte creații orffiene — pe primul plan, în timp ce orchestra acompaniatoare, tratată în stil cameral, intervine fără a recurge la nici un fel de forme simfonice consacrate, într-o manieră liberă, cu utilizarea plină de rafinament a percuției, în formule concise.

Încadrați în direcția de scenă inventivă, plină de dinamism, a profesorului A. I. Arbore, studenții distribuiți în acest spectacol au evoluat cu o deplină naturalețe, chiar cu vădita plăcere de a nu fi închistați în niciun fel de canoane rigide, cu o dicțiune de mare claritate (esențială în operele lui Orff), s-au mișcat cu multă degajare pe scenă, au demonstrat posesiunea unor voci de calitate, penetrante. Pe bună dreptate, se cuvin a fi evidențiați toți componenții distribuției, basul Teodor Ciurdea (Țăranul), soprana Daniela Cosmescu (Isteața), baritonul Camil Mara (Regele), tenorul Ștefăniță Lascu (Omul cu măgarul), baritonul Viorel Ciurdea (Omul cu catîrul) și mai ales grupul compus din tenorul Cristian Caraman, bas-baritonul Alexandru Moisiuc și basul Emil Spătaru (cele trei haimanale), care au știut să împrumute scenelor lor caracterul de aparentă improvizație comică, plină de vervă și ironie, cu izbutite momente dansante, de un comic irezistibil.

La succesul spectacolului au mai contribuit substanțial scenografia inspirată (decoruri și costume) a lui Silviu Ioniță și conducerea muzicală de mare mobilitate ritmică a lui Aurel Niculescu, la pupitrul orchestrei studenților, care vădesc de pe acum un remarcabil profesionalism.

Edgar ELIAN

Filarmonica „Gh Dima" din Brașov

În cadrul etapei republicane a „Cîntării României" — Ediția a IV-a — Filarmonica „Gheorghe Dima" din Brașov a prezentat la 5 iunie în sala Ateneului Român un concert care a cuprins lucrări de Anatol Vieru, Pascal Bentoiu și George Enescu. O primă audiție : *Comorile din stafidă*, de Anatol Vieru, 12 piese pentru cor de copii și orchestră. Autorul folosește în mod ingenios un ansamblu instrumental redus și corul de copii într-o muzică predominant diatonică, cu formule melodice simple. Copiii, de obicei la unison, uneori în rudimente de polifonie, mai ales în mers paralel și la intervale consonante. O ingenuitate adesea căutată, găsită cu adevărat și numai în claritatea de cristal a vocilor, în intonația *perfectă* a *Cameratei infantis* — condusă de profesorul Nicolae Bica — o formație deja celebră pe mai multe meridiane ale lumii pentru performanțele ei.

Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu (1958), o lucrare de referință în creația compozitorului, a beneficiat în interpretarea Mihaelei Martin de un moment de glorie. Un interpret de geniu într-o lucrare dispusă a-i pune plenar în valoare calitățile.

Simfonia I-a în Mi bemol major de George Enescu (1905), momentul culminant, sub toate aspectele, al serii, ne-a demonstrat capacitățile incontestabile ale orchestrei și ale dirijorului ei, Ilarion Ionescu-Galați : un colectiv bine sudat, tînăr și receptiv, capabil de serioase reușite artistice și un dirijor format mai ales în *tradiția* muzicii (românești) contemporane decît în *noutatea* ei (oricît i-am dori-o !). Nu ne pierdem, oricum speranțele (sub soare).

Nicolae BRÎNDUȘ

Tescana

Nu știu ce i-a reținut pe melomanii bucureșteni să pășească scările Ateneului în seara zilei de 13 iunie (zi, într-adevăr, ghinionistă dar, de data aceasta, pentru cei absenți). Poate faptul că se producea un ansamblu din provincie, cvasi-anonim, poate neîncrederea într-o solistă — ce-i drept de peste hotare — fără (re)nume, sau poate programul concertului cu caracterul său uzual, fiecare opus putînd concura cu succes într-un clasament al înregistrărilor discografice. Reticențe ce s-au dovedit neîntemeiate pentru că prestația orchestrei băcăuane nu a stat, nicidecum, sub semnul „provincialismului", solista canadiană a creat momente remarcabile, în altele fiind „salvată" de sonoritatea excepțională a instrumentului său, iar abordarea lucrărilor din program a devansat uzanța (în sensul ei tern). Motive care au fost intuite doar de cîteva

zeci de spectatori veniți să asculte o orchestră camerală compusă din cei mai valoroși instrumentiști ai Filarmonicii din Bacău (aceasta explică, în parte, reușitele ansamblului). Ne-am convins încă o dată că dirijorul Ovidiu Bălan are toate datele muzicalității împregnate firesc într-un cod al temperamentului său, maturizarea interpretativă instaurîndu-se progresiv, odată cu desăvîrșirea acestui temperament. Nu ai niciodată impresia că dirijorul luptă cu sine, totul este creat natural, spontan, chiar și atunci cînd confrați de-ai săi mai strîmbă din nas la cîte un tempo precipitat sau frazare excesivă. Inima lui Ovidiu Bălan bate mai repede, mai intens. Muzica transcende, în urma demersului său interpretativ, într-un spațiu hiperbolic, impresia generală fiind aceea de arondare a parametrilor sonori.

Așa s-au petrecut lucrurile în *Simfonia nr. 29 KV 201* de Mozart în care elementele de stil au fost augmentate fără ca expresia să suporte o mutație esențială, așa după cum supralicitarea metronomică nu a subminat relațiile de cauzalitate dintre evenimentele sonore. Reliefarea sensurilor programatice din suita *Pe Argeș în sus* de Theodor Grigoriu, relevarea contrastelor, a opozițiilor dialectice pe de o parte dintre reliefurile încorporate aceleiași mișcări iar pe de altă parte dintre mișcările lucrării, ne-a înlesnit descoperirea resurselor acestei muzici — adevărată simfonie pentru orchestră de cameră. După cele două simfonii din prima parte a programului au urmat, în partea a doua ...4 concerte. Protagonista *Anotimpurilor* de Vivaldi — Angela Dubeau — este o violonistă în formare — actualmente studiază cu Ștefan Gheorghiu — care a demonstrat certe calități solistice (personalitate, muzicalitate, rezistență) o parte din ele doar previzibile, încă imature (momente de atonie, de inconsistență tehnică și stilistică, sonorități stridente).

Liviu DĂNCEANU

Al XXXI-lea dialog cu publicul

Sfîrșit de stagiune și, totuși, un semn de revitalizare, semn înscris în cuprinzătoarea carte a Festivalului Național „Cîntarea României" : un nou *concert-dezbatere* (al 31-lea ! și este o cifră dinamică, ce îmbie la acumulări...) organizat de „Societatea MUZICA" în colaborare cu Radioteleviziunea Română.

Ne-a atras atenția faptul că acest concert nu a pus accentul pe calitatea de „primă audiție", care, în ultimul timp pare a se fi impus drept criteriu de pătrundere în programele de concert, ci a reluat cîteva piese de muzică de comeră asupra cărora ne-a oferit prilejul de a poposi cu gîndul altfel decît în graba de a defini laconic, de a-ți face o părere (!) despre stil, tendințe, măiestrie, de a poposi, deci, cu o aplecare spre meditația, spre adîncimile fiecărei creații.

Această *formulă* ni se pare adecvată genului de concert-dezbatere, pentru că „problematizarea" nu se face pornind de la un nivel periferic de impresionare — nivel ce intră sau nu în rezonanță cu/la prima audiție a unei lucrări — ci, presupunînd că publicul de referință este același, de la un nivel al *reflecției*, al conexiunilor multiple favorizate de memorie și de timp. Iată-ne în situația de a face asemenea conexiuni...

Madrigalul *Asemenea Patriei* compus de Doru Popovici (și interpretat de soprana Virginia Manu și un grup cameral condus de Radu Cozărescu) este expresia fără cusur a creației sale din ultimii ani. Ajuns prin riguroase epurări și decantări substanțiale acolo unde muzica se învecinează cu liniștea, cu calmul, cu vibrația relaxantă a diatonicului neșovăitor, Doru Popovici își afirmă cu o simplitate dezarmantă crezul. Constanța atitudinii sale, lipsa vreunei strategii de disimulare, trădează siguranța celui care a ajuns la un țărm.

Aș fi preferat, de astă dată, să ascult doar, fără să privesc, *Quasi fuga* pentru chitară de Liviu Dănceanu, pentru că folosirea oricît de rafinatelor trucuri — arcuș, pahar, degetar metalic — (pentru lărgirea — de regulă — a posibilităților timbrale ale instrumentului) *văzute*, alterează audiția prin dezvăluirea unei anume intimități de creație, cînd căutarea ia forma întîmplătorului Rezervele nu stau în fața muzicii, a rezultantei căutărilor timbrale și de abordare complexă a chitarei — muzica adăpostind în penumbră o bogăție de nuanțe nezise încă, rare și tainice.

Reîntîlnirea cu *Răscrucea macilor*, lucrarea Doinei Nemțeanu-Rotaru, a consolidat impresia anterioară, de acută motivație a fiecărui sunet. Zbuciumul tensionat, de anvergură cvasi-expresionistă, crește pînă la altitudinea revelației unui peisaj (natural sau sufletesc), a cărui definire sonoră aduce limpezirea și subțierea dramatismului. Adrian Tomescu, și de astă dată pătruns de *peisajul* din *Răscrucea macilor !*

Pădurencele — compoziția Maiei Ciobanu, a fost, în programul concertului, singura tentativă „curat autohtonă" de cîntare, alegerea naiului ca instrument-mesager fiind o subliniere în plus a rădăcinilor folclorice ale muzicii. Spontană, hrănindu-se dintr-un diatonism umbrit de alunecări semitonale piezișe, monodia se construiește după regula unui epic firesc, lăsînd în urmă-i un ecou de frumusețe necontrafăcută.

Părîndu-mi-se ciudată la prima audiere, ca un răspuns nelămuritor la o întrebare mimată, *Cantopiano* a lui Sorin Lerescu și-a dezvăluit adevărata-i natură și fabulă în interpretarea pe care chiar compozitorul a dat-o lucrării în concertul dezbatere. Muzică de stare, de o densitate substanțială, acordică, cu oscilații brusce de tărie, tensionată și prin adăugarea la ostinatoul monoritmic a vocii, *Cantopiano* este o acumulare lentă, persuasivă, dar nu de *sonorități*, ci de *timp*, acumulare a cărei imprevizibilă stopare este gîndită ca o punctuație șocantă, implacabilă.

...și totuși o *primă-audiție* (excepția !) — *Sonata pentru violoncel „Remember Enescu"* de Marcel Spinei. Fericită situația în care compozitorul își face el însuși auzită creația — Marcel Spinei. Arătîndu-ni-se și în postura, cunoscută și apreciată de violoncelist. Sonata etalează pe spații întinse o viziune sobru dramatică asupra procesului de naștere și modelare a substanței muzicale. Simțindu-și forțele neobosite, compozitorul construiește și acolo unde ar fi putut poposi în odihnă ; ceea ce dă la iveală este însă marcant muzică, venind dinspre tradiția expresiei tematizate, cu vigoare și vibrație autentică.

Să lăudăm măcar în finalul acestor rînduri evoluția solistică a chitaristului Vasile Colțea (uimitor nu atît ca tehnică, ci prin lejeritatea cu care își mînuia instrumentul, pus în situații netipice) și a naistului Cornel Pană (storcînd lemnului esențele cele mai ascunse).

Carmen CÂRNECI

Concert — dezbatere

O remarcabilă inițiativă a Filarmonicii timișorene, demnă de a se generaliza : organizarea unui *concert-dezbatere* care să includă cele mai importante prime audiții de lucrări de compozitori români, interpretate de respectiva formație în decursul unei stagiuni. Se preconizează invitarea, la această manifestare, a criticilor muzicali, a autorilor, a altor factori artistici din țară și din Capitală a Radioteleviziunii, etc.

Desigur, entuziasmul acestei inițiative aparține cu precădere dirijorului și compozitorului Remus Georgescu, actualul director al Filarmonicii „Banatul", care în fruntea unui admirabil colectiv artistic, tînăr și receptiv, ne-a prezentat un concert de înaltă ținută artistică.

Programul a cuprins lucrarea *Monografia comunei Sîrbova* de Anatol Vieru, poemul simfonic *Thalassa* de Mircea Chiriac, cantata *Jertfa* de Vasile Spătărelu și oratoriul *Ecouri* de Remus Georgescu.

Interesul principal al acestui program a fost, indubitabil, varietatea stilistică și stadiul de ultimă oră al preocupărilor componistice ale autorilor interpreți.

Monografia comunei Sîrbova de Anatol Vieru reprezintă o poziție caracteristică a compozitorului în tratarea unei teme, larg răspîndite în muzica ultimilor 10—12 ani în lume și în creația românească, de îngemănare a unui set extins de melodii într-o textură. Școala poloneză a dat un impuls interesant acestor încercări la începutul acestei perioade (neofolcloriste i-aș zice) care și-a găsit un teren fertil, extrem de personal în gîndirea componistică românească de dată ceva mai recentă. În contextul creației — atît de variate — a lui Anatol Vieru cele 70 de melodii folosite se transformă într-un încîntător amalgam de sonorități ale corzilor, de rară finețe...

Poemul simfonic *Thalassa* de Mircea Chiriac reprezintă, fără îndoială, una dintre cele mai recente reușite ale autorului. Închinat „temerarilor mării" (după mărturisirea din program) poemul se situează pe o linie personală post-enesciană, dezvoltînd ample sonorități în cascade pline de dinamism și culoare, rod al unui meșteșug deplin și al unei forțe creatoare în plin avînt.

Dedicat luptelor muncitorilor ceferiști și petroliști din februarie 1933, poemul-cantată *Jertfa* de Vasile Spătărelu, pe versurile poetului ieșean Corneliu Sturzu, dezvoltă în cadrul unui „modalism liber organizat, într-o desfășurare continuă cu variate game de expresie conforme cu textul dat" (după nota de autor) o muzică densă, concentrată, realizată cu o artistică economie de mijloace. Primă audiție *absolută* a serii, ea a beneficiat de o interpretare de calitate în care virtuțile *speciale* ale corului Filarmonicii „Banatul" (dirijor Diodor Nicoară) s-au afirmat cu plenitudine : acurateță, precizie ritmică, expresie și calitate vocală ; rare asemenea formații pe plan național (și nu numai...).

Desigur împlinirea acestei seri de excepție a constituit-o oratoriul *Ecouri*, versuri Radu Stanca, de Remus Georgescu. Compozitor de distinsă formație, Remus Georgescu este preocupat în ultimii ani de elaborarea unor forme vocal-simfonice ample, matrici în care își toarnă propriile idei și experiențe, urmărind cu consecvență *expresia* și *sensul*, care sînt, fără îndoială, caracteristicile principale ale muzicii sale. Lucrarea este străbătută de dramatism, partea vocală (inegalabilul Pompei Hărășteanu) fiind condusă cu măiestrie spre marile culminații finale ale oratoriului care se rezolvă (admirabil !) pe un acord consonant apărut hieratic din tumultul elementelor dezlănțuite.

În persoana dirijorului Remus Georgescu și a întregului colectiv artistic al Filarmonicii „Banatul" am desprins dragostea autentică, probă, față de patrimoniul muzicii noastre *noi*, care se întregește zi de zi cu capodopere (și cu eșecuri, de ce nu ? — este mersul legic spre mai departe al oricărei tradiții de zi cu zi), plasarea consecventă în actualitatea muzicii contemporane (românești și universale), faptul de cultură. Sînt calități majore, de adîncă semnificație, pe care le-am dori tuturor ansamblurilor de gen ale țării.

Dezbaterile au fost conduse de muzicologul Viorel Cosma.

Muzică contemporană

Ultimul concert al ansamblului „Hyperion" se remarcă prin două idei : ideea „clipei" sugerată de Octavian Nemescu și cea a dialogului dintre muzica românească, engleză și franceză de ultimă oră.

Două inițiative care, în alte condiții decît cele oferite duminică 15 mai la orele 19,30 de Radioteleviziune, o gazdă deosebit de primitoare a acestor manifestări de cultură, ar fi putut beneficia de o asistență mai numeroasă.

Prezintă întotdeauna interes căutările ansamblului Hyperion în zone fie neexplorate ale *muzicii*

(nici măcar „noi" — ale unei muzici dintotdeauna prezente în conștiința umanității ce-și caută *verbul*), fie necunoscute în viața noastră de concert ; sînt acțiuni de pionierat ce continuă să definească prezența acestei formații în perimetrul nostru cultural. Ideea „clipei" — sunet, precedată și urmată de tăcere, pare o metaforă pe care Octavian Nemescu ne-o propune cu asiduitate în ultimii ani. *„Clipele"* sale încearcă poate să definească, incitînd, emanațiile sunetului în acele zone de dincolo de sunet (de gest), care caracterizează oralitatea însăși a comunicării muzicale. În ambianța dată a concertului, „clipele" lui Octavian Nemescu au „comperat" de minune piesele ce urmau a se produce, asigurîndu-i o tulburătoare coeziune. Este de reflectat asupra „clipelor" și asupra zonelor de acces în conștiință a sintagmelor sonorizate ale gestului muzical : cît îmbracă o largă secvență muzicală și ce declanșează „momentul" ? Iată ce ne propune (printre altele) „Hyperion".

Printre altele :

Domaines pentru clarinet solo de Pierre Boulez (Aurelian Octav Popa), o clasică și indiscutabilă întruchipare a esteticii avangardei anilor '50—'60.

Reflecții, de Francis Miroglio, lucrare evident raliată aceleiași direcții ca și

Structuri — Diamorfoze de Maguy Lovano pentru 4 suflători.

Ne-a propus din muzica engleză :

Remembering — pentru violoncel și pian și

Musica de camera — pentru vioară solo și percuție de Nigel Osborne, două piese în care compozitorul alcătuiește fie din obiecte cunoscute, fie regăsite o muzică cu vagi nostalgii (frustrat) desuete.

Spre deosebire, compatriotul său, Paul Patterson — *Trio pentru suflători* își afirmă șansa (unică) într-o alcătuire semiburlească cu prolog și epilog...

Ursa Mare, ca și alte dăți, rămîne piesa de rezistență a programului, datorată lui Iancu Dumitrescu (de neînlocuit timbrul *trombonului* care, ca și clarinetul, apar drept marile descoperiri solistice, hipertimbralizate, ale secolului XX). Iancu Dumitrescu (cu sau fără tobă mare) își propune în ultima vreme și emanciparea fagotului pe care îl întrebuințează într-un mod deosebit de inspirat.

Un concert plin de semnificații și problematică, de reflecție asupra contextului — internațional și național — în care noua muzică se plasează azi (într-un moment caracterizat mai ales prin relativizarea problemelor de stil ceea ce degringolează adesea în kitsch și subcultură). Un cuvînt special de laudă *organistului* Iancu Dumitrescu, care a încheiat cu bravură concertul „Hyperion" cu piesa *Ramificații* de Claude Lefebvre.

Nicolae BRÎNDUȘ

Cvartetul „MUZICA"

De aproape două decenii, cvartetul de coarde „Muzica" înregistrează — în viața noastră culturală, ca și pe arena internațională — o prezență activă și prestigioasă, în pofida unor fluctuații în componență și datorită în întregime neobositului, talentatului său inițiator, violonistul Constantin Costache. În actuala stagiune, ansamblul și-a propus să susțină două concerte „de autor" ; primul a cuprins cvartete celebre de Haydn („Al cvintelor", „Ciocîrlia", „Gluma" ., „Al complimentelor"), al doilea urmînd să fie dedicat unor pagini schubertiene. Cvartetele lui Haydn sînt o școală a măiestriei interpretative ; asupra lor este datoare să revină, periodic, orice formație, oricît de mari i-ar fi performanțele, căci scriitura marelui clasic nu este numai formativă, ci și intens aducătoare de rafinament și perfecțiune. Prin Haydn se obține și prin Haydn se arată omogenitate și mlădiere în sunet, exactitate în tempi și accente, limpezime și unitate în concepție. Aceste trăsături sînt caracteristice cvartetului „Muzica" — Daniel Podlovski, Constantin Costache, Dan Gruia Mitu, Tiberiu Ungureanu. Alura concertantă a primei viori este reliefată în funcție de text (în „Ciocîrlia" îndeosebi), cea de a doua este discretă și eficientă, ca și viola, împreună cu care asigură țesătura interioară a discursului, iar violoncelul se remarcă prin consistența marcării fundamentelor armonice, ca și prin cantilena generoasă (specifică, de altfel, fiecăruia dintre ceilalți membri, potrivit structurii componistice). Cvartetul „Muzica" a vădit în acest concert concepție solidă și cultură stilistică înaltă : echilibru în expresie, tempi adecvați (se știe cît de greu este să alegi „viteza" unui menuet prin raport cu părțile învecinate, condiționată de pulsația ambelor), tehnică de ansamblu (deși Tiberiu Ungureanu apare pentru întîia dată în această formație, experiența sa îndelungată și cultura profesională au făcut ca acest fapt să nu se simtă, ci dimpotrivă). Cvartetul „Muzica" este — s-a demonstrat cu prisosință — unul dintre ansamblurile noastre camerale de frunte, evoluțiile sale atrăgînd prin consistența programelor și cota valorică înaltă a interpretării.

Petre CODREANU

Recital Andrei Tănăsescu

Este o satisfacție, pe care nu o disimulez, aceea de a lua parte la recitalul unui pianist care se lasă bîntuit în toate sensurile de stihia muzicii și îndreptat nu doar spre pîrtia comună tuturor celor ce aspiră la titlul de noblețe de cavaler al clavirului. De cînd îl știu pe Andrei Tănăsescu, mi se pare continuu frămîntat și împărțit între mai multe preocupări ; deși are de mult o faimă de bun pianist, este absolvent al clasei de compoziție a Conservatorului și cu toate că mărturisește dorința de a apare cît mai des pe estrada de concert i se poate întîmpla ca tocmai în momentul solicitării să fie angrenat cu toate forțele în desăvîrșirea vreunei noi lucrări. Am și o amintire proprie în această privință : după ce cîntase excelent, alături de Aurelian Octav Popa, *Invențiunile* lui Ștefan Niculescu într-unul din recitalurile de foyer ale Operei Române, îl rugasem să ia parte la prima audiție integrală a *Muzicii pentru Bacovia și Labiș* de Anatol Vieru ; or — este adevărat că recitalul s-a amînat o dată — în momentul decisiv, Andrei Tănă-

sescu nu visa decît la noua sa operetă, care avea în adevăr să fie reprezentată nu peste mult timp. O experiență din care mi se pare a ieșit nițeluș *mototolit*, dat fiind că mariajul cu libretul propus nu s-a arătat tocmai fericit. De curînd, i-am văzut numele ca autor al muzicii pe un afiș de nou film românesc — și m-am bucurat. Este un semn că vocația de compozitor își dă roadele — și de altfel Andrei Tănăsescu și-a început recitalul de la Ateneu cu propria *Sonată nr. 2*.

Din toate acestea reiese că nu este vorba de un pianist obișnuit — chiar dintre cei talentați, ci de un muzician complex, care își pune probleme, face totul cu pasiune (oare și corepetiția de la Operetă ?) și fără îndoială că *are ceva de spus* în momentul cînd iese pe podium. Ascultînd *Sonata*, mi-am adus aminte de o convorbire interesantă cu Tănăsescu, din care reținusem că el se menține cu consecvență pe linia unei muzici să-i spunem „universal inteligibile" și că se ferește cît poate de unele abstracțiuni nemotivate interior. Într-o masă rotundă televizată, cineva dintre colegii critici (mi se pare Luminița Vartolomei) se referea, în ce privește *Sonata nr. 2*, la unele înrîuriri ale „zeilor" compozitorului, anume Debussy și Prokofiev. Asemenea asociere mi se pare îndreptățită, deși nu mă prea obișnuiesc cu etichetarea stilistică prea restrînsă. Fapt este că *Sonata* lui Tănăsescu suna a muzică contemporană, chiar dacă nu ultramodernă și că avea o plăcută concizie, un desen bine conturat și o anumită proporționare între țel și mijloace, care este spre cinstea creatorului ei.

Ca pianist, Tănăsescu are la îndemînă uneltele virtuozului, se mișcă pe claviatură cu dezinvoltură și nu pare a avea greutăți în definirea vizuinii proprii asupra muzicii interpretate. Iar dacă această viziune este foarte particulară și nu scaldă pe toți auditorii în propriile lor visuri, făurite odată pentru totdeauna în culoarea familiară și preferată, lucrul nu mă supără prea mult, pe mine personal. Tănăsescu are o anumită putere de convingere și o atît de deplină consecvență cu ceea ce spune în fața claviaturii, încît îți propune cu deplină îndreptățire să accepți, poate, și părerea lui, știut fiind că în materie de interpretare muzicală, ca și teatrală de altfel, nu există doar un singur adevăr. Așa stînd lucrurile, m-am simțit poate mai puțin jignit ca alți auditori de faptul că pianistul a suprimat ceva din *angelismul* lui *César Franck* și că faimoasele *Preludiu, Coral* și *Fugă* nu au avut acea aură de spiritualitate, acel *Nachklang* cu care ne-a obișnuit, de pildă, un Alfred Cortot. S-ar putea însă ca părerea generală a pianiștilor contemporani față de lucrare să fi suferit oarecari modificări — cel puțin după cite îmi amintesc ascultînd discul mai vechi al lui Richter. Deci, chiar dacă îngîndurarea și elevația au fost ceva mai puțin prezente, dacă *concretețea* redării mai ștergea ceva din indiscutabilul mister al acestei muzici, versiunea semnată Tănăsescu trebuie luată în considerație.

Cu totul altfel stau, este adevărat, lucrurile, cînd pianistul *își cîntă muzica lui*, adică muzica ce-i stă cel mai aproape, nu chiar pe cea compusă de el — și astfel *Sonata a III-a* de Prokofiev a cunoscut o redare incontestabil excepțională. Și prin pregnanța și precizia ritmică — dar mai ales prin flexibilitatea, iuțeala îndemînatică, cu care erau parcurse cărările indicate de compozitor, zigzagate, capricioase, urcînd și coborînd abruptul sonor. *Demonismul* incontestabil al tînărului muzician cred că își găsește un ecou de corespondente rezonanțe în muzica puternicului Serghei — și poate că odată ni se va oferi satisfacția unui recital integral dedicat creației maestrului sovietic — *Sarcasmele, Sonata a VI-a, Viziunile fugitive*... S-ar putea crede că îi sugerez lui Richter o schemă de program, dar în fapt sînt convins că Andrei Tănăsescu ar realiza creații interpretative de excepție în asemenea capodopere pianistice.

Din Debussy, fără îndoială că lui Andrei Tănăsescu i-a reușit cel mai bine preludiul *General Lavine-excentric*, cu amestecul lui de ironie și vervă caricatural-dansantă, cu privirea malițioasă pe care compozitorul și interpretul o îndreaptă și spre lume, dar poate și spre ei înșiși ; desigur că *Feuilles mortes*, *La puerta del vino* și *Feux d'artifices* ar putea fi concepute nu numai mai pictural, dar incluzînd și un răgaz mai tihnit pentru ca pianistul și publicul să se bucure de ecourile interioare ale sonorităților ; asta, cu toate că nu trebuie să uităm rugămintea adresată pianiștilor de către *Claude de France* — de a nu se scălda într-un anumit *flou* al acordurilor, ci de a păstra netulburate desenul precis și logica execuției.

În fine, în *Appassionata* beethoveniană, Andrei Tănăsescu a mers gradat și consecvent către culminația finalului ; și cu toate că în concluzia monumentului sonor vijelia ar fi putut fi strunită cu o mînă mai riguroasă, care să diminueze cumva viteza și deci să accentueze *străşnicia* accentelor să mărturisim că virtejul ne-a antrenat pe toți în iureșul lui și că am recunoscut, grație înzestratului interpret, însuși tunetul lui Zeus — cutremurul sufletesc iscat de Beethoven.

Alfred HOFFMAN

Ilinca Dumitrescu

Arta Ilincăi Dumitrescu se naște dintr-un simț al echilibrului. Cerebralitatea cenzurează sentimentul, care însă, la rîndul său, își manifestă prezența cu un firesc cuceritor. Nimic ostentativ în cîntul ei. Urmărindu-i evoluția, numărîndu-mă printre aceia care au avut avantajul de a colabora cu ea pe scenă, cunoscînd-o deci nu numai din stal, ci și din cel mai propice unghi de vedere, din unghiul partenerului de concert, voi îndrăzni să afirm că în cazul în speță școala înaltă la care s-a format a lăsat o amprentă deosebită, o amprentă tot mai vizibilă pe măsură ce anii trec și maturitatea se instalează cu autoritate. De altfel, aș spune că școala mai ales la maturitate se cunoaște. Cîți interpreți, și nu dintre cei mai puțin cotați, nu ne fac să regretăm, atunci cînd împlinirea lor artistică și intelectuală s-a desăvîrșit, că primii pași nu au fost urmăriți cu severă grijă pentru cucerirea tehnicii, a acestui dat esențial în existența oricărui artist.

Posedînd un arsenal tehnic acumulat cu migală și convingere, Ilinca Dumitrescu reușește deci să își orienteze întreaga forță spre luminarea capodoperei, actul recreării manifestîndu-se cu liniște dătătoare de

liniște, determinînd o stare comunicativă, ca un povestitor al unor evenimente ce capătă în chip miraculos dimensiunea potrivită, pe măsura apariției lor. Nimic exagerat, nimic scăpat din frîu : construcția, dinainte programată, se conturează și rămîne în memoria ascultătorului, conform voinței interpretului. Dar, dincolo de toate acestea, participarea vine să coloreze și să încălzească sonoritățile, conferind viață și trăire dramatică muzicilor abordate. În *Variațiunile în re major, KV 573* (pe tema *Menuetului Duport*), am descoperit adesea, cu bucurie, lumea personajelor din operele genialului salzburghez, dar și tragismul rareori evidențiat de pianiști în lucrări socotite, cît de greșit, doar drept întîlniri cu virtuozitatea ritmică și melodică, tragism ce apare în cîteva măsuri în aceste *Variațiuni* și care a fost detașat cu o încărcătură emoțională mărturisind înțelegerea subtilă a unui concept dramaturgic ce domină întreaga creație mozartiană.

Sonata nr. 30, în mi major, op. 109 de Beethoven îmi va rămîne ca un moment de referință pentru acest recital. Logica ei a fost relevată cu rară ușurință, prin capacitatea de pătrundere într-o lume în care realul și irealul se învecinează fără bariere, o lume oscilînd între reverie și concreta ciocnire a sonorităților, o lume supusă totuși spiritului constructiv, chiar dacă mereu bîntuită de dorințe romantice ; neignorarea acestui spirit constructiv ni-l redă, cred, pe adevăratul Beethoven, chiar și în opusurile mai tîrzii, și tocmai de aceea, prin disciplina formelor, pe care Ilinca Dumitrescu o impune cîntului său, *Sonata op. 109* ne-a apărut într-una dintre posibilele variante interpretative din sfera foarte restrînsă a autenticului.

Carnavalul op. 9 de Schumann este o lucrare de rezistență pentru pianiști. Stările de spirit se succed și se deosebesc, se deosebesc și se aseamănă, într-o desfășurare în care tehnica nu predomină, dar își proclamă cu aplomb prezența. Ilinca Dumitrescu ni l-a oferit dintr-o singură respirație, într-un arc continuu, preocupată mai ales de impunerea întregului, dar asigurînd fiecărui episod culoarea și existența sa specifică. Cuprinderea globală a fost și aici virtutea revelatorie a decupării detaliului, căci prin ea am reținut clipe ce se numesc *Fluturi, Chopin, Vals german*, ea a asigurat apoteotica desfășurare a davidienilor într-un final impus cu deosebită forță a expresiei.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Hu Xiaoping, Monica Teodorescu și Pompei Hărășteanu

Recitalul de foyer al Operei Române, ce și-a cîștigat treptat dar — se pare — definitiv un numeros public statornic, adunat lunea seara spre a se delecta ascultînd comori ale artei vocale românești și universale din toate timpurile, a trăit la jumătatea lui aprilie un eveniment aparte : evoluția pe podium (acel podium natural, exploatat aici) a unui oaspete de peste hotare. Soprana chineză Hu Xiaoping este cîștigătoarea ediției din 1982 (cea de a XX-a) a prestigiosului concurs „Erkel-Kodaly" de la Budapesta ; inițiatorul, organizatorul și comentatorul recitalurilor de foyer, criticul Alfred Hoffman, a profitat de prezența artistei în țara noastră (cîntăreața a jucat *Boema* la Opera din Iași) pentru a o înfățișa și publicului bucureștean, ca interpretă de arii din opere (în general, însă nu numai). În compania, discretă dar eficientă, a compatriotului său, pianistul Wei Fugen, de la Grétry (cu *Zémire* și *Azor*) la Verdi (*Ernani*) și de la Mozart (*Flautul fermecat*) la Britten (*Peter Grimes*), Hu Xiaoping a parcurs, cu un instinct sigur și o vădită cultură a stilului, o multitudine de școli și epoci, desenînd un crochiu elocvent al istoriei genului liric, văzute prin prisma ariilor de soprană. N-a lipsit, dintre elementele lui, momentul Puccini — chiar cu Mimi din *Boema*, interpretată, cum spuneam, și pe scena de operă, în turneul său în România ; nici — oferită ca bis, la insistențele publicului — „Aria bijuteriilor" din *Faust* de Gounod. Toate aceste piese de referință din repertoriul de soprană lirică, Hu Xiaoping le-a cîntat cu o naturalețe și o simplitate cuceritoare, aparent fără efort, cu acea ușurință pe care o posedă vocea bine studiată — și, firește, cu toate atributele unei alese expresivități ; dar, cum glasul ei are mai degrabă lejeritatea și strălucirea cristalină a sopranei de coloratură, cel mai mare succes l-a obținut totuși, cum era și firesc, în aria Elvirei din *Puritanii* de Bellini. În plus, Hu Xiaoping a lăsat să se-nțeleagă că stăpînește un teritoriu vocal mult mai larg încă, alăturînd operei și oratoriul (*Creațiunea* de Haydn), și liedul (*Trei dorințe ale unui trandafir*, prilejuind astfel contactul cu arta compozitorului chinez Huang Zi), și cîntecul popular (*Izvorașul*, din provincia Yunnan).

Evenimentul acesta a făcut ca, de astă dată, criticul Alfred Hoffman să renunțe la ambițiosul principiu al programelor unitare, construite pe o singură idee și urmărind astfel să lumineze zone anume din tezaurul artei vocale. Inițial conceput ca un recital de lieduri românești, el a rămas la această problematică doar în prima sa parte, susținută de doi soliști ai Operei Române : soprana Monica Teodorescu (acompaniată de Florin Rădulescu) și basul Pompei Hărășteanu (la pian Ina Macarie Birthelmer).

Mai puțin convingătoare în celebrele *Crizanteme* ale lui Sabin Drăgoi (cărora le-a supralicitat teatralitatea, riscînd și pierzînd pritr-un joc excesiv, devenit artificial), Monica Teodorescu a găsit în schimb expresia ideală pentru ciclul *Anotimpurile* ale compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, pe versuri de Nina Cassian (inocența copilăriei, în alternanța repetată dintre visare și agitație, dintre evoluția rectilinie și cea frîntă, capricioasă), pentru suavele cîntece simple, voit naive, ale Floricăi Dimitriu (*Întrebare, Frumoasă ești, pădurea mea, De pe-o bună dimineață*) și mai cu seamă pentru ciclul *Iarba timpului* de Diamandi Gheciu, pe versuri de Mariana Dumitrescu (sensibilitatea, profunzimea, forța de trăire și de transmitere, într-o nouă alternanță de stări — de astă dată între dramatic și meditativ).

Egal cu sine însuși, la înalții parametri ai unei arte interpretative dezvoltate cu aceeași dezinvoltură în ambele ei componente — muzicală și actoricească —, Pompei Hărășteanu a fixat temeinic în memoria auditoriului trei epoci importante din evoluția lied-ului românesc : aceea de pionierat, cînd, la

noi, genul abia se contura, desprinzîndu-se de cîntecul popular şi de romanţă (*Dorule, ortacule* şi *Şi dacă...* de Gh. Dima) ; aceea — din anii postbelici — de apel la rezonanţele folclorice, reprezentată de un capitol pe nedrept aproape uitat astăzi din opera lui Doru Popovici (*Cîntec vechi* şi *Doină*, pe versuri de Şt. O. Iosif), operă constantă în viaţa noastră de concert, dar cu lucrările etapelor sale ulterioare de creaţie ; în sfîrşit, aceea strict contemporană, aducînd pentru prima dată în faţa publicului două piese ale unui reputat autor de lied, Nicolae Coman (*Zăpada* şi *Post mortem*), ce muzicalizează cu har atmosfera stranie a versurilor lui Arghezi şi respectiv Ion Pillat — şi două piese ale unui debutant, foarte tînărul compozitor Sorin Lerescu (*Amor livresc* şi *Declin*, pe versuri de Gh. Tomozei), ce i-au oferit cîntăreţului posibilitatea să-şi etaleze strălucit expresivitatea în principalele registre unde excelează : umorul, subtil potenţat şi tragismul, reţinut cu noblete.

Luminiţa VARTOLOMEI

Valentin Radu

Am avut prilejul să evoc cariera artistică de un vertiginos curs ascendent a tînărului organist Valentin Radu — absolvent din 1979 al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — cînd am comentat recitalul său cu integrala *Fanteziilor de Bach*, susţinut la finele anului 1982 la orga Ateneului Român [1]). Între timp (mai precis în luna mai 1983), Valentin Radu a absolvit cursurile de doctorat la vestita „Juilliard School of Music" din New York, obţinînd titlul de „Doctor în musical arts", cu două specialităţi : în principal orga (profesori Vernon De Tar şi Leonard Raver), iar în secundar dirijatul de orchestră (profesor Roger Nierenberg, director muzical al Orchestrei simfonice din Greenwich — Connecticut). În acelaşi timp, şi-a continuat activitatea de profesor asistent la catedra „Muzică barocă" de la Juilliard şi de dirijor al orchestrei de cameră „Bach Players", formată din studenţi (unii din ei, absolvenţi recenţi), cu care a concertat la Carnegie Hall, la Lincoln Center şi la Televiziunea din New York. În paralel, Valentin Radu a susţinut recitaluri de orgă în diferite oraşe americane (New York, Philadelphia, Boston), iar în Europa la catedralele „Notre-Dame" din Paris şi „Sf. Ştefan" din Viena, la festivalurile de orgă din R. F. Germania (Trier, Wiesbaden, Altenberg), la Norwich în Anglia etc.

La Bucureşti, el a revenit cu un program de recital intitulat *Trei secole de aur ale orgii*, de fapt însă *Patru secole*, căci a cuprins lucrări din veacurile XVII (Frescobaldi, Pachelbel), XVIII (Bach, Mozart), XIX (Franck, Mendelssohn-Bartholdy) şi XX (Messiaen, Langlais, Duruflé, Albright şi Tudor Ciortea). Ca şi în 1981, Valentin Radu a folosit, la muzica barocă, o registraţie de mare sobrietate, cu timbre argintii la manualul I şi cu o linie tematică în *piano* la pedalier, ceea ce a dat interpretărilor sale din Bach o claritate de cristal, atît la *Fuga în sol minor BWV 558*, cît şi la secţiunea a doua a dipticului *Fantezia şi fuga în sol minor BWV 542*, în timp ce sonoritatea de *organo pleno* a fost folosită doar în prima secţiune, subliniind astfel caracterul ei de toccată cu inserturi polifonice.

Ceea ce ne-a apărut însă nou la acest recital a fost extraordinara afinitate a lui Valentin Radu pentru muzica post-barocă, începînd cu aceea a lui César Franck, care iniţiază de fapt renaşterea creaţiei organistice a secolului al XIX-lea, ca o sinteză a artei lui Bach şi Beethoven, cu un limbaj armonic foarte personal. *Coralul nr. 2 în si minor* (din ciclul de *Trei coraluri*, compus în 1890, în ajunul morţii compozitorului) a fost bine ales pentru a reprezenta „momentul franckian", deoarece constituie o confesiune muzicală de mare frumuseţe, în formă de passacaglia, pe care Valentin Radu a prezentat-o cu o inepuizabilă fantezie în registraţie, de la sonorităţi „vătuite" la bruşte atacuri în *fortissimo* cu ajutorul pedalierului, pentru a încheia Coralul într-o atmosferă de reculegere.

Abordînd creaţia de orgă a secolului XX, era firesc ca Valentin Radu să înceapă cu Messiaen, care a reînnoit la rîndul lui limbajul instrumentului, reducîndu-i valoarea cantabilă, polifonia orizontală, transparenţa, abandonate de epigonii romantismului din veacul al XIX-lea. În ultima din cele 9 *Meditaţii* reunite în ciclul *La nativité du Seigneur*, el a ştiut să pună în relief esenţa stilului lui Messiaen, totala libertate a expresiei, neîncetatul aspect improvizatoric, uimitoarea varietate ritmică, melodică şi sonoră. Aceeaşi fantezie în registraţie şi în dinamică am reîntîlnit-o şi la alţi doi reprezentanţi de marcă ai şcolii organistice franceze contemporane, Jean Langlais (n. 1907), cu al său *Chant héroïque* şi mai ales Maurice Duruflé (n. 1902), a cărui *Toccata în si minor* — piesa finală a tripticului *Suite pour orgue op. 5* — a fost realizată cu cele mai inedite şi neaşteptate combinaţii timbrale şi cu o tehnică digitală impecabilă. Cea mai strălucită demonstraţie de virtuozitate i-a prilejuit-o însă lui Valentin Radu piesa compozitorului american contemporan William Albright intitulată *Jig for the Feet*, cu subtitlul *Totentanz*, care nu sugerează însă cîtuşi de puţin o ambianţă macabră, ci doar că lucrarea este de o dificultate „mortală" pentru interpret. Modul în care Radu a interpretat această scurtă *Gigă* destinată de autorul ei — profesor de compoziţie la Universitatea „Ann Arbor" din Michigan — execuţiei exclusive la pedalier a vădit o tehnică uluitoare a picioarelor, datorită căreia a imprimat piesei un dinamism exaltant. Am apreciat şi modul în care a fost prezentată *Elegia* de Tudor Ciortea, începută cu o melodie tînguitoare la pedalier, peste care se suprapun elemente ornamentale şi salturi între cele trei manuale, pregătind un final impozant în *fortissimo*.

Cîteva zile mai tîrziu, Valentin Radu a fost din nou prezent la orga Ateneului Român, ca solist într-un program care a inclus nu mai puţin de 5 lucrări concertante. Acompaniat de orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu", dirijată de Mircea Cristescu, el a interpretat două *Concerte pentru orgă şi orchestră* de Händel (*op. 4 nr. 3 în sol minor* şi *op. 4 nr. 4 în Fa major*), în funcţie de ceea ce se ştie despre orga händeliană de la Londra, care putea — datorită mecanicii sale lejere şi a timbrelor sale nete — să abordeze tempi destul de animaţi, să

[1] A se vedea revista „Muzica" nr. 1—2/1982.

cultive o articulație precisă și să sublinieze formulele ritmice cele mai diverse. În acest fel au răsunat cele două concerte și în execuția lui Valentin Radu, care a știut să adapteze în folosul autenticității stilistice posibilitățile orgii de tip romantic de la Ateneul Român. Alături de *Concertul pentru orgă (sau clavecin) și orchestră în Do major Hob. XVIII—10* de Haydn (cunoscut și sub forma de concert de pian), programul a inclus și o lucrare cu caracter inedit a lui Mozart, *Adagio și Rondo în do minor KV 617* — scrisă în 1791, anul morții compozitorului — pentru o așa-numită *Glasharmonika* (un instrument „sui generis", compus din diferite vase de sticlă, care erau puse în vibrație prin frecare cu degete umezite), acompaniată de flaut, oboi, violă și violoncel. Pornind de la această partitură originală, E. Power Biggs a transpus-o pentru orgă și orchestră, îmbogățind astfel repertoriul concertant al organiștilor cu un opus mozartian fermecător. În fine, din muzica secolului XX, Valentin Radu a prezentat *Concertul pentru orgă, orchestră de coarde și timpani în sol minor* de Poulenc, la care libertatea absolută a formei ascunde o știință subtilă, deși invizibilă. Această rigoare voalată, îmbinată cu o prospețime miraculoasă a inspirației, conferă lucrării naturaleța care o definește și pe care solistul a valorificat-o cu „brio"-ul său caracteristic. Ni s-au întregit astfel impresiile despre stadiul actual al evoluției artistice a lui Valentin Radu, acest tînăr maestru al orgii, cu un larg orizont muzical și un neobosit spirit de inițiativă, despre care se vorbește tot mai insistent în lumea internațională a muzicii.

Edgar ELIAN

„Crăiasa Zînelor"

Prezentarea în concert a operei lui Henry Purcell *Crăiasa Zînelor (The fairy Queen)* — compusă în 1692 — a însemnat un nou prilej de manifestare publică a formației vocal-instrumentale „Lyra", grupare care, în decursul anilor, a reușit să cucerească în numeroase ocazii aprecierile elogioase ale publicului și criticii muzicale din Capitală. Activînd sub auspiciile Casei de Cultură a sectorului 1 și sub conducerea artistică a prof. Octavia Noaghea, formația a dorit ca, prin concertul la care ne referim, să aducă un omagiu reputatei profesoare de canto, de curînd decedată, Livia Vațianu-Vrăbiescu, cea care a îndrumat în arta cîntului pe mai toate memorele formației, inclusiv pe conducătoarea ei.

Am mai comentat în coloanele revistei „Muzica" manifestările grupării „Lyra", subliniind faptul că, deși compusă din cîntărețe amatoare, avînd alte profesiuni, a abordat întotdeauna un repertoriu elevat, de mare diversitate stilistică și pe care a reușit să-l redea la un nivel remarcabil. Mulți iubitori de muzică au putut lua cunoștință, datorită îndelungatei activități a formației, de lucrări valoroase, adesea mai puțin cunoscute, aparținînd creației preclasice engleze, spaniole, marilor compozitori clasici sau unor compozitori contemporani români și din alte țări. Astfel, cu diverse prilejuri, am putut asculta cicluri de lieduri, duete și terțete vocale, adesea însoțite de mici grupuri instrumentale (vioară, flaut, oboi, ghitară etc.).

De data aceasta, efortul întregii formații s-a concentrat asupra unei singure lucrări ample, de deosebită importanță estetică și istorică, punînd exigențe ridicate în fața fiecărui interpret.

Crăiasa Zînelor este poate cea mai de seamă realizare a marelui compozitor englez (1658—1695) în domeniul operei. Luînd ca libret o adaptare a celebrei comedii shakespeariene „Visul unei nopți de vară", Purcell a scris o muzică plină de fantezie, de variate imagini izvorîte din poezia naturii, din farmecul basmelor populare, din complexitatea stărilor psihologice ale personajelor binecunoscutei feerii. Măiestria, abilitatea componistică a autorului transpare pretutindeni, arta sa de a găsi limbajul muzical adecvat cuvîntului poetic, expresivitatea unor armonii îndrăznețe, libertatea de invenție în utilizarea și combinarea ritmurilor.

Partitura oferă o succesiune de arii solistice, ansambluri vocale, scene de dans, piese instrumentale ; datorită alternării lor, dînd naștere la multiple contraste de tempo, sonoritate, colorit, sentimente variate, lucrarea poate fi ascultată cu interes chiar și în sala de concert, renunțîndu-se la atractivitatea spectacolului teatral-scenic. Auditorul admiră frumusețile strict muzicale ale operei, firește cu condiția ca aceste frumuseți să fie evidențiate cu deplină putere de convingere de către interpreți. Este ceea ce s-a obținut întrutotul la concertul ce-l recenzăm, datorită contribuției tuturor factorilor care au conlucrat la realizarea spectacolului : orchestră, cor, grup coregrafic, soliști vocali. Să menționăm aici și aportul de scurtă durată, dar oferind o mică bijuterie artistică, al actorului Ion Caramitru în prezentarea introductivă a concertului, presărată cu recitări din texte shakespeariene.

Conducerea muzicală a concertului a revenit dirijorului Ludovic Bacs, ca întotdeauna un propagator însuflețit al capodoperelor muzicale mai puțin cunoscute publicului nostru. Sub conducerea sa, orchestra, corul și soliștii au asigurat o realizare unitară operei lui Purcell. Puținele numere coregrafice prezentate, îmbogățind atmosfera imagistică a spectacolului (sub conducerea reputatei maestre Vera Proca Ciortea) ne-au făcut să regretăm totuși omiterea altor scene de dans, cuprinse în partitură. Numerele vocale solistice sau de ansamblu au pus în evidență pe fiecare dintre componentele formației „Lyra", care s-au achitat de sarcina lor de deosebită răspundere cu o deplină siguranță a tehnicii vocale, cu înțelegerea aprofundată a sensurilor expresive ale partiturii.

Seriozitatea și dăruirea cu care s-a pregătit acest grup de cîntărețe amatoare pentru a reda opera marelui englez a asigurat un nivel interpretativ deloc mai prejos de cel al unor cîntăreți de profesie. Să le menționăm aici : sopranele Octavia Noaghea (conducătoarea formației), Georgeta Drimala, Catrinel Papadopol-Vlad, Ileana Rațiu, Elena Stănescu, mezzosoprana Livia Vasiliu ; lor li s-au alăturat cîntăreții profesioniști B. Pancu și V. Sfiea.

Grupul coral, bine pus la punct sub conducerea lui Vasile Tudose și admirabila acompaniatoare Doina Ilioiu-Prodan la clavecin au întregit ansamblul de interpreți valoroși ai operei lui Purcell, contribuind la succesul necontestat al unei seri muzicale care va rămîne în amintirea publicului ca un moment remarcabil al actualei stagiuni.

Radu NEGREANU

Recitalul de pian al clasei profesoarei Ludmila Popișteanu

La Muzeul „C.C. și C.I. Nottara" — devenit, de o bună bucată de vreme, un loc de lansare (dar și de „probă") pentru talentele interpretative tinere — am avut bucuria să ascult un recital — cu alură de „atelier" — al elevilor clasei de pian a profesoarei Ludmila Popișteanu, de la Liceul de Artă „George Enescu" din București.

Urmărind evoluția pianiștilor în devenire — de la cei care abia încep să schițeze gestul pianistic, pînă la cei cărora poți să le întrevezi, deja, personalitatea ce urmează a se contura — am avut, în primul rînd, impresia unui solid spirit de echipă, a unei omogenități în seriozitatea abordării partiturii și a antrenamentului tehnic datorate, firește, metodelor pedagogice — suple, adaptabile și adaptate — ale minunatei profesoare care este Ludmila Popișteanu.

Eșalonul de vîrstă propus de clasa profesoarei, cuprinzător (de la clasa a IV-a la ultima clasă de liceu), nu a impietat asupra calității deosebite a prestației artistice a recitalului ; aceasta, pentru că profesoara își selecționează cu grijă discipolii și le insuflă un spirit de maximă exigență interioară. Consecința : am putut asculta șase veritabile talente în plină ascensiune.

Mădălin Popescu (clasa a IV-a) ne-a oferit (în două mici piese de Händel) măsura unei înzestrări naturale și începutul promițător al unor raporturi tehnicește valide cu claviatura. Olguța Lupu (*Andante cu variațiuni* de Beethoven și *Sonatina* de Silvestri) și Valeriu Ene Rogacev (*32 de variațiuni* de Beethoven, *Balada I* de Chopin și *Toccata* de George Enescu) conturează deja, dimensiunile unor personalități distincte (de interioară finețe O. Lupu, de intempestivă forță V. Rogacev) ce își găsesc în pian mijloacele afirmării lor.

Paul Staicu, clasa a IX-a, cu un program de Bach (din *Clavecinul bine temperat*), Beethoven (*Sonata în Re major*) și *Patru sarcasme* de Prokofiev, impune prin muzicalitate aleasă, surprinzătoare intuiție stilistică a paginilor alese și siguranță tehnică. Aceeași siguranță tehnică (de altminteri, un capitol de la care profesoara Ludmila Popișteanu nu admite — azi, în secolul perfecțiunii tehnice instrumentale — nici un rabat) o manifestă și Oana Toader, clasa a X-a, etalînd cu dezinvoltură și eleganța frazei lucrări de Bach (*Clavecinul bine temperat*), Chopin și Liszt. Aflată în ultima parte a studiului liceal, Ruxandra Donose, cu un substanțial fragment de recital : Bach (*Clavecinul...*), Mozart (*Sonata în si bemol major*), Chopin (*Scherzo nr. 4*) demonstrează soliditatea unei pregătiri îndelungate și lucrative, grefată pe o dăruire și o inteligență muzicală specifice celor înzestrați.

În ansamblu, recitalul de la Nottara mi-a atras adeziunea pentru un stil pedagogic personal și extrem de închegat, ale cărui roade sînt cu totul remarcabile și pentru o echipă de talente deosebite ce se anunță redutabilă în competiția pentru cucerirea piscurilor în arta interpretativă românească.

Fred POPOVICI

Gala tinerilor concertiști" — Craiova 1983 —

În mod cert, manifestările cu caracter concertant organizate de Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, în colaborare cu Radiotelevizunea Română, se constituie în evenimente de autentică consistență în viața muzicală a țării ; ele reprezintă deja, de mai bine de un an, un fapt notoriu pe care mijloacele de informare a publicului, presa de specialitate le comentează cu viu interes, prelungind în timp, în conștiința noastră, ecoul acestor momente de un specific aparte. Iar specificul acestora constă în faptul că „Gala tinerilor concertiști" — așa cum menționează genericul manifestării — este realizată prin participarea solistică a studenților și a absolvenților din anii din urmă ai conservatoarelor din țară, a laureaților concursurilor naționale și internaționale de interpretare, a celor mai merituoși dintre muzicienii tinerei generații.

Am avut ocazia să menționez în mai multe rînduri, drept o imperioasă necesitate, promovarea tinerilor interpreți în viața muzicală, de asemenea natură încît responsabilitățile acestora să apară sporite atît din punct de vedere cantitativ cît și calitativ. În mod cert, marile angajări, marile eforturi oferă revelații și surprize aparte ; mă refer la pianistele Delia Pavlovici și Miroslava Ghera, la violonista Dorina Mangra, cîteva dintre interpretele ediției integrale a concertelor de Beethoven pentru solist și orchestră, manifestare organizată cu cîteva luni în urmă prin participarea orchestrei simfonice din Ploiești, condusă de dirijorul Horia Andreescu.

De această dată, la Craiova, sub bagheta lui Teodor Costin, Filarmonica de Stat „Oltenia" a găzduit cea de a 9-a ediție a „Galei tinerilor concertiști" ; evenimentul de seamă al manifestării l-a constituit, desigur, prezentarea integrală a creației concertante a lui Johannes Brahms, în perspectiva a ceea ce au reprezentat pentru artist personalitățile lui Bach și Beethoven. Iată, deci, o responsabilitate de specială greutate, responsabilitate căreia tinerii concertiști i-au făcut față cu aleasă dăruire profesională.

Două au fost momentele de proeminență ale actualei ediții craiovene, momente ce au determinat

un îndreptățit interes : este vorba de prezența Cristinei Anghelescu și a lui Mihai Ungureanu în *Concertul pentru vioară în Re major* și, respectiv, cel de-al II-lea *Concert pentru pian și orchestră în si bemol major* de Brahms. Remarcabilă a apărut, în cazul Cristinei Anghelescu, susținerea egală și fermă a marelui edificiu brahmsian ; interpreta dispune de o abordare metodică a discursului muzical, fără a oferi, deocamdată, relevația unei exteriorizări spectaculoase sau a unor meditații profunde ; bunul gust, supravegherea atentă denotă existența unei educații violonistice de temeinică fundamentare.

Aflat într-un moment diferit al evoluției sale artistice, pianistul Mihai Ungureanu probează o eficientă corelare între claritatea gîndirii sale interpretative și natura complexă a mijloacelor pianistice ; este vorba de un autentic proces de maturizare artistică, interpretul impresionînd prin natura constructivă de mare anvergură a demersului său pianistic ; căci, să nu uităm, partitura acestui concert brahmsian devine problematică chiar pentru concertiștii de mare experiență.

În cadrul realizărilor deosebite ale manifestărilor de la Craiova, să menționăm prezența sobră a flautistului Matei Corvin, în cea de a doua *Suită* de Bach ; a fost o realizare de împlinită calitate obținută în deplina conștiință a datelor stilistice ale muzicii. Pianistul Covacs Sandor atrage atenția prin natura sensibilă și elegantă a evoluției sale în primul concert pentru pian și orchestră de Beethoven ; este vorba de o eleganță a gîndirii ce implică claritate și elocvență. Elocvența constructivă, tradusă printr-o judicioasă exploatare a resurselor expresive ale sunetului, s-a putut observa și în cazul realizării *Dublului concert în la minor, pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms ; Roxana Dură este o violonistă ce își struneste incisivitatea temperamentală, iar Rodin Moldovan posedă un cînt violoncelistic generos în frazare și în sunet. *Dublul concert în re minor pentru oboi, vioară și orchestră* de Bach a fost realizat de Iulian Rațiu și Leontina Marcu în spiritul unei atente colaborări ce viza, în egală măsură, caligrafia frazării și calitatea tonului. Ca și în cazul altor manifestări similare, „Gala tinerilor concertiști" realizată de această dată la Craiova, a relevat două aspecte pe care le considerăm pe cît de fundamentale, pe atît de corelate în procesul evoluției tinerilor noștri interpreți. Am în vedere calitatea științific fundamentată, larg recunoscută, a învățămîntului nostru artistic ; în actuala ediție au participat, printre alții, studenți ai conservatoarelor din București și Cluj-Napoca, tineri interpreți proveniți de la clasele de măiestrie conduse de Ștefan Gheorghiu, Aurel Marc, Victoria Nicolae, Octavian Rațiu, Dorel Pașcu. Dar, corelat cu acest aspect, trebuie avută în vedere responsabilitatea coordonării pe mai departe a evoluției tinerilor muzicieni, după momentul absolvirii Conservatorului ; căci, chiar actuala ediție craioveană a acestor manifestări a relevat — în cazul unor absolvenți înzestrați cu certe calități, tineri ce hrănesc îndreptățite speranțe — o insuficientă cunoaștere a propriilor resurse, o eronată interpretare a acestora.

Dumitru AVAKIAN

Tineri interpreți la Iași

Stagiunea muzicală 1982—1983 a prilejuit deseori publicului ieșean contactul cu tineri și foarte tineri soliști instrumentiști. Ne vom opri asupra unei manifestări muzicale a tinerilor interpreți, găzduită vineri 3 iunie de Filarmonica „Moldova", manifestare ce a reprezentat de această dată concertul săptămînal al Instituției. Soliști : Florin Melinte (clarinet, anul I Conservator, Iași), Mălina Dandara (vioară, elevă în clasa a VII-a, București) și Anuș Cividian (pian, anul III Conservator, Iași).

Ca interpret al *Concertului în La pentru clarinet și orchestră* de Mozart, Florin Melinte a dovedit o matură înțelegere a textului, demonstrată prin frazare impecabilă, printr-o pătrundere pe plan afectiv și temperamental a stilului mozartian în două dintre coordonatele psihologic-muzicale ale acestuia : jovialitatea, dezinvoltura și lirismul calm, reținut. Realizarea artistică deosebită a părții a II-a a opusului mozartian s-a datorat atît autenticei trăiri muzicale a solistului cît și acompaniamentului sensibil, receptiv al orchestrei.

Al doilea moment al programului l-a reprezentat *Concertul pentru vioară și orchestră în sol* de Max Bruch, interpretat de tînăra violonistă în vîrstă de 13 ani, Mălina Dandara. Complexele cerințe expresive, dificultățile tehnice apreciabile n-au intimidat-o pe Mălina Dandara. Ea se află pe drumul ascedent al acumulărilor tehnice și interpretative, drum pe care, după concerte de Bach și Mozart, interpretate în colaborare cu alte filarmonici, Bruch reprezintă o etapă necesară, în prezent depășită cu succes prin realizarea unei adevărate versiuni de concert. A impresionat marea putere de susținere muzical expresivă a frazei puternic tensionată încă din cadența introductivă (este uimitoare pentru un copil capacitatea de redare a dramatismului), deosebita finețe în exprimarea lirismului dens al părții a doua, tonul cald, nuanțarea fără cusur dar mai ales dezinvoltura, marea siguranță tehnică din final. Ceea ce se impune atenției în mod deosebit este realizarea tehnic-muzicală de excepție, care a avut în vedere atît conturarea marilor arcuri melodice, crearea formelor sonore cît și finisarea celor mai mici detalii tehnice și expresive. Echilibru, putere de stăpînire a propriilor emoții și, în consecință, capacitate de control asupra cîntului. Sînt calități care alături de cele strict muzicale pot susține ascendența artistică a tinerei violoniste.

Pianista Anuș Cividian, pe care am ascultat-o în finalul concertului cu *Do minorul* de Beethoven, a demonstrat o reală muzicalitate, preocupare pentru acuratețea stilistică și largi posibilități tehnice. Lipsa experienței scenice și (poate) insuficiente repetiții cu orchestra au condus însă la un rezultat sonor nesatisfăcător, atît în ce privește dozarea sonoră cît și asamblarea ritmică pian-orchestră. Aceste scăderi aparțin desigur momentului, calitățile muzicale evidente ale pianistei fiind o chezășie a viitoarelor apariții pe scena de concert.

De remarcat forma deosebită în care s-a prezentat orchestra, sensibil receptivă la sugestiile dirijorului Ion Baciu, care a urmărit, a susținut și a amplificat cîntul tinerilor interpreți.

Laura Otilia VASILIU

DEVA

La Deva s-a desfășurat a doua ediție a Festivalului muzicii de cameră. De la început trebuie să remarcăm că în județul Hunedoara nu există instituții muzicale profesioniste care să promoveze această muzică — nu există filarmonici, orchestre simfonice sau operă — dar există un public iubitor de o astfel de muzică, așa încît, hotărîrea luată în urmă cu un an, de către Școala generală nr. 8 (cu clase de muzică), de Comitetul de cultură al municipiului și de sindicatul Învățămînt — Deva, de a iniția și programa anual această manifestare este bine venită și primită într-o zonă industrializată, deci dezvoltată.

Dacă la prima ediție (26.05.1982—29.06.1982) cei ce au susținut în exclusivitate programul festivalului au fost instrumentiști — cadre didactice ale Școlii generale nr. 8, iată că la actuala ediție (27.05.1983—13.06.1983) și-au confirmat prezența și interpreți de pe alte meleaguri : din municipiul Hunedoara — de la Școala generală nr. 4 — și din municipiul Cluj-Napoca — de la Conservatorul de muzică „G. Dima" și de la Liceul de muzică.

Repertoriul propus audiției în cadrul recitalurilor a fost alcătuit în general din piese de factură preclasică, clasică și romantică ; muzica contemporană și cea românească (instrumentală) au fost mai puțin reprezentate.

Dintre interpreți s-au detașat prin măiestria execuțiilor : lect. univ. Petre Baciu (violoncel) și lect. univ. Alecsandrina Dăianu (pian) de la Conservatorul clujean, profesorii Enikö Szigheti (vioară) și Mihaela Gavriș (pian) de la Liceul de muzică din Cluj-Napoca ; profesorii Virginica Hanganu (vioară) și Ana Duțică (pian) din Hunedoara precum și profesorii Octavian Negreanu și Angelica Dărvășan, din Deva. De asemenea, un aport deosebit la reușita festivalului l-au reprezentat și formațiile dirijate de prof. Nicolae Iacobescu — Corul de cameră al Direcției sanitare, Deva, profesoara Doina Hotea — corul Școlii generale nr. 8 și grupul vocal al sindicatului învățămînt Deva și prof. Octavian Negreanu — dirijorul Orchestrei de cameră al Sindicatului Învățămînt, Deva. Nu putem să nu subliniem probitatea profesională a muzicologului Ana Bohancu care a comentat programul recitalurilor într-un limbaj de specialitate dar accesibil publicului.

Închiderea festivalului a revenit Orchestrei de cameră care, prin excelenta interpretare a repertoriului abordat (Vivaldi, Bach, Händel și Paul Constantinescu) a confirmat încă o dată că acordarea premiului I la ediția a III-a a Festivalului național „Cîntarea României" nu a fost întîmplătoare ci rodul muncii serioase a membrilor formației. De altfel, orchestra — formată în principal din cadre didactice de la Școala generală nr. 8 — se bucură de un real prestigiu și constituie una din „piesele" de bază ale programelor-spectacole organizate în municipiu.

Am dori, ca ținînd seama de cele arătate mai sus (aliniatul întîi !) instituțiile artistice din țară să fie mai receptive la invitațiile făcute de a participa la festival, nu de altceva dar exceptînd cîteva situații cînd cei vizați n-au răspuns cu solicitudine chemării organizatorilor, publicul a fost destul de numeros și mai ales interesat — interes stîrnit (și) de evoluțiile foarte bune ale instrumentiștilor care au prezentat un repertoriu „pus la punct"... chiar dacă condițiile de sală nu au fost, uneori, decît mulțumitoare.

Corneliu BOGARIU

CRONICA DISCULUI

Disc omagial Ciprian Porumbescu

Casa de discuri ELECTRECORD se înscrie în acțiunile anului omagial „Ciprian Porumbescu" printr-un disc de referință, ce reunește — în interpretări prestigioase — lucrări instrumentale cunoscute sau mai puțin cunoscute ale compozitorului. Această inițiativă meritorie este menită a face cunoscută publicului larg, meloman, opera lui Ciprian Porumbescu, compozitor patriot și revoluționar, precursor al școlii muzicale românești din secolul XIX, melodist prin excelență, a cărui creație vibrează pe coarda sensibilă și limpede a muzicii poporului său.

Discul omagial „Ciprian Porumbescu" (ST-ECE 02179) cuprinde pe fața întîi binecunoscuta și mult apreciata *Baladă pentru vioară și orchestră*, în interpretarea violonistului Ștefan Ruha, acompaniat de Filarmonica din Cluj-Napoca dirijată de Emil Simon, precum și *Rapsodia română pentru orchestră* (orchestrație realizată de Constantin Bobescu), interpre-

tată de Orchestra simfonică a Radiotelevizîunii române dirijată de Paul Popescu. Cele două formații simfonice ale țării se întrec în a sublinia bogăția melodică a lucrărilor, cu deosebită forță de expresie, la care se aliază căldura timbrală a violonistului Stefan Ruha, cu vibranta pasiune interpretativă ce îi este proprie.

Fața a doua a discului este înregistrată cu un număr de șapte piese pentru pian din creația camerală a lui Ciprian Porumbescu, de care marele public are mai puțină cunoștință, dar care nu este lipsită de aceeași substanță melodică de proveniență populară.

Primele patru piese : *Nocturna, Hora detrunchiaților, Pencș Curcanul* și *Zîna Dunării* sînt interpretate de pianistul Cristea Zalu, cu măiestrie și sensibiltate evidențiind expresivitatea muzicii cu o deosebită naturalețe.

Se cuvine a semnala aici o inadvertență între indicația care apare pe mapa discului și una dintre piesele pentru pian interpretate de Cristea Zalu. Ea este *Nocturna op. 17*, cunoscută sub denumirea de *Souvenir de Nervi*, dedicată domnișoarei Emilly de Poppen și nu *Nocturna Tempi Passati, op. 19*, dedicată Berthei, cum se notează în prezentare (Viorel Cosma).

Ultimele trei piese pentru pian înregistrate pe disc : *Hora Brașovului, O dimineață pe Tîmpa* și *Bătrînească* sînt artistic interpretate de pianistul Gabriel Amiraș care le subliniază cu delicatețe frumusețile.

Prezentarea discului pune la dispoziția publicului meloman o amănunțită informație asupra vieții și creației compozitorului Ciprian Porumbescu.

La realizarea acestui disc omagial au participat cu merite evidente redactorul Adriana Velincov Dan — pentru acuratețea înregistrării STEREO — și graficianul Valentin Săhleanu — pentru grafica simplă dar evocatoare a mapei. În concluzie, un disc așteptat și binevenit în discoteca fiecărui iubitor de muzică.

Mihaela MARINESCU

Coruri celebre din opere

De-a lungul anilor, realizările artistice ale Ansamblului Armatei s-au impus ca valori stabile ale stagiunilor muzicale românești. În aproape patru decenii de activitate, acest Ansamblu a participat la desfășurarea unor semnificative evenimente muzicale, constituindu-se într-o prezență activă, cu un repertoriu deosebit de vast, de la creația oglindind tematica specifică, a cîntecului patriotic și ostășesc, la mari pagini din literatura muzicală națională și universală. Adesea ecoul concertelor susținute de ansamblu a stăruit în memoria melomanilor, arta interpretărilor demonstrînd de fiecare dată o neobosită dorință de a răspunde pozitiv încrederii acordate de public. Din marele repertoriu al Ansamblului Armatei s-a realizat, de curînd, o selecție muzicală cu o tematică oarecum aparte. Corurile din opere, care alcătuiesc sumarul discului editat de Electrecord, au răsunat adesea în concertele Ansamblului, făcînd să strălucească frumusețea unor glasuri de calitate remarcabilă, bine îndrumate de maeștrii aflați la pupitrul dirijoral. Apariția discului se constituie astfel într-un act de cultură care arată nivelul de preocupări și largul orizont al activității ansamblului.

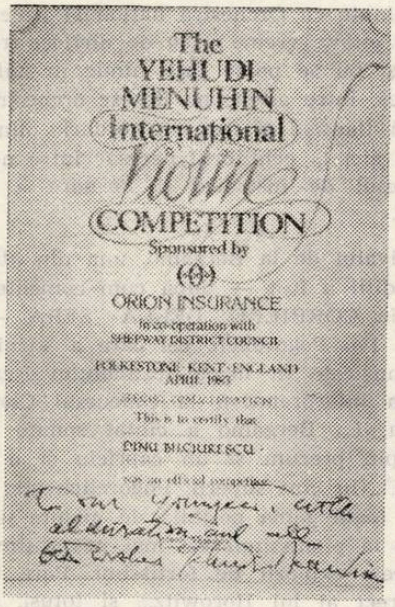
Enumerarea paginilor celebre din opere, alese pentru disc, este în sine o demonstrație, mai ales dacă ținem seama că dirijorul Sergiu Eremia, secondat de maestrul de cor Gheorghe Popescu și-au propus interpretări în limba originală, pentru respectarea cît mai fidelă a sensurilor partiturii. Majoritatea corurilor aparțin muzicii clasice (*Fidelio* de Beethoven) și romantice (*Freischütz* de Weber, *Olandezul zburător* de Wagner, *Faust* de Gounod, *Carmen* de Bizet, *Nabucco, Trubadurul și Ernani* de Verdi). Acestor pagini de recunoscută celebritate li se adaugă două fragmente din muzica de operă rusă, mai puțin cunoscute (*Demonul* de Rubinstein și *Sadko* de Rimski Korsakov), precum și două coruri din *Ion Vodă* de Gheorghe Dumitrescu. Deci, o autentică panoramare a momentelor în care corul ocupă un loc solistic în spectacolul de operă. În munca de realizare a înregistrărilor, poate mai mult decît în cea de pregătire a spectacolelor, grija pentru calitatea sonoră, pentru stil în frazare și nuanțare, pentru acuratețea dicțiunii, impresionează. Aceasta chiar atunci cînd avem de-a face cu transcripții pentru cor bărbătesc, așa cum se întîmplă cu corurile lui Gh. Dumitrescu, *Trubadurul* de Verdi și *Carmen* de Bizet (transcripții de Dinu Stelian) sau cu *Nabucco* de Verdi (transcripție de Sergiu Sarchizov). Ascultîndu-i, este greu de imaginat originalul, atît de autentică și captivantă este expresia corală adoptată. În compania orchestrei Ansamblului, strălucirea frazelor, incisivitatea declamatorică tipică pentru operă se evidențiază. Iată condițiile care argumentează succesul de necontestat al discului, adăugînd celebrității paginilor alese, caratele de calitate ale interpretării.

Grigore CONSTANTINESCU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Iată încă un discipol al școlii violonistice românești, distins cu un premiu la un concurs internațional. Este vorba de tînărul Dinu Bilciurescu, elev în clasa a VI-a la Liceul „George Enescu" din București, elev al clasei de instrument îndrumate chiar de tatăl său, profesorul Nicolae Bilciurescu. Concursul la care ne referim este, atît prin noutatea sa — între 1 și 10 aprilie 1983 s-a desfășurat la Folkestone, în Anglia, prima ediție a Concursului internațional de vioară YEHUDI MENUHIN — cît și prin nivelul cerințelor, al materialului impus concurenților, încă o ocazie de îndîrjită confruntare pe tărîmul muzicii, pentru cei mai tineri instrumentiști. Concursul este deschis concurenților ce se încadrează în două categorii de vîrstă — pînă la 16 ani și între 16 și 20 de ani. Pe bază de casete înregistrate trimise în prealabil, dintre cei 86 de concurenți înscriși, doar 50 au fost admiși pentru a participa efectiv la competiție. Condus de însuși celebrul violonist și pedagog Yehudi Menuhin, acest concurs se detașează net de alte manifestări de acest gen (vîrstă) prin dificultatea pieselor dintre care concurenții trebuie să-și aleagă repertoriul ce va fi prezentat în fața unui juriu, acesta format din personalități de seamă ale vieții muzicale internaționale. Ca o supremă recunoaștere și prețuire față de școala violonistică românească, încă de la prima ediție a acestui concurs, violonistul și dirijorul Ion Voicu a fost invitat să facă parte din acest juriu.

Concurentul Dinu Bilciurescu, la cei 12 ani și jumătate ai săi, s-a prezentat în concurs cu lucrări de Tartini, Novacek și Dvořak pentru prima etapă și cu *Concertul* de Max Bruch însoțit de *Variațiuni pe o temă de Corelli* de Tartini/Kreisler pentru etapa a II-a. Dintre cei 24 de candidați de la „grupa mică" doar jumătate au promovat în etapa a II-a, în finală. Au fost acordate șase premii, notate de la I la VI și două premii speciale de egală valoare. Competiția a fost — spre surprinderea tuturor — clar dominată de violoniștii de origine asiatică — China, Japonia — mulți dintre aceștia însă, elevi ai școlilor americane sau europene. Nivelul de profesionalism pe care aceștia l-au impus acestui concurs de tineri artiști în devenire i-a determinat pe unii membri ai juriului să asemene competiția cu altele de mulți ani consacrate, cum sînt Concursul „Flesch" sau chiar „Ceaikovski" ! Cu atît mai meritorie este performanța tînărului elev român de la Liceul bucureștean care a cîștigat unul dintre premiile speciale ale juriului, alături de malaesianul Michael Loh. Premiile I, II, III și V au revenit Chinei, Premiul IV Angliei și Premiul VI Statelor Unite ale Americii. Premiul I la grupa seniorilor a fost atribuit tot unui reprezentant al școlii violonistice chineze. „Celui mai tînăr dintre noi cu admirație și cele mai bune urări de succes pentru viitor" sînt caldele cuvinte pe care „marele" Yehudi Menuhin le-a scris cu fermecata sa mînă pe diploma înmînată românului Dinu Bilciurescu. Aparițiile pe posturile de televiziune engleze au sporit popularitatea micului artist (acompaniat la pian de profesoara Ileana Busuioc). Reușita sa trebuie lucid apreciată la justa ei valoare. Iar nivelul ridicat al competiției, seriozitatea pregătirii participanților trebuie să dea școlii violonistice românești imbolduri pentru noi performanțe. Dinu Bilciurescu a dovedit deja că acestea pot fi atinse.



Cristina SÂRBU

Globul muzical

Videografia tinde să cucerească piața muzicală, comentează revista LE SPECTACLE DU MONDE (nr. 249) și își probează spusele cu foarte intensa difuzare a cîtorva noutăți : *Anotimpurile* de Vivaldi, solist, dirijor și comentator — Yehudi Menuhin ; decoruri — Norman Peryman. „Iată o fericită împletire a muzicii, a textului și a imaginilor menită să sporească trăirea muzicală". „Bejart — timpul în balet" este titlul altui film video care prilejuiește „pătrunderea tainelor unuia dintre cei mai viguroși creatori ai dansului modern, urmărirea genezei unui balet pînă la prima sa reprezentație pe scena Théâtre de la Monnaie de la Bruxelles. O producție a operei din Leipzig, *Flautul fermecat*, sub bagheta lui Gert Bahner și baletul *Cenușăreasa* într-o excepțională viziune coregrafică semnată de Tom Schilling — un spectacol vivace, cu haz și farmec — sînt două realizări video de prim rang.

LE NOUVEL OBSERVATEUR reține din gîndurile dirijorului Carlo Maria Giulini, exprimate cu ocazia turneului filarmonicii din Los Angeles la Paris (cu integrala lucrărilor orchestrale de Brahms) : „O orchestră nu este un instrument cum se pretinde adesea. Ea este un ansamblu de existențe umane care trebuie să aducă cu sine în scenă experiența lor ca existențe umane... Dacă pentru muzică ar trebui să renunț la viața mea ca om, ca bărbat, aș înceta să fac muzică, pentru că fără experiență proprie cum să înțelegi ce au vrut să exprime geniile ?"

În Franța — citim în aceeași revistă sub semnătura lui Maurice Fleuret — situația orchestrelor simfonice și a dirijorilor s-a degradat. Jean Claude Casadesus declară, după un ciclu de concerte Wagner susținute cu Orchestra națională pe care o conduce de cîtăva vreme : „80 de dirijori francezi sînt șomeri și nu se poate face nimic în anii următori pentru că, între altele, ne lipsesc orchestrele... avem de pildă flautiști și n-avem cordari ; nimeni nu se gîndește aici la echilibrul necesar între nevoile țării și procesul de instruire și formare a instrumentiștilor".

La Festivalul de la Bergamo, una din atracțiile recentei ediții a fost — după cum comentează Duilio Courir în CORRIERE DELLA SERA — pianistul iugoslav Ivo Pogorelich, cel care a stîrnit interesul lumii muzicale în urma scandalului iscat de maniera sa interpretativă la concursul Chopin de la Varșovia. La Bergamo a cîntat sonate și preludii de Chopin precum și un capriciu și o baladă de Brahms. „Un cînt superb. Pogorelich știe să smulgă tastelor toată gama posibilă de nuanțe și culori sonore de la pianissimii cei mai neverosimili pînă la vulcanicele explozii de fortissimi. Pare un descendent direct al lui Horowitz... și totuși, pe alocuri, fantezia sa este prea descătușată, interpretările fiind extrem de personale".

Cea de a 46-a ediție a Maiului muzical Florentin a fost inaugurată cu spectacolul *Tannhäuser* în regia lui Klaus Michael Gruber, discipol al lui Georgio Strehler și sub bagheta bulgarului Emil Ceakarov. Tot în CORRIERE DELLA SERA, despre acest muzician cunoscut și la noi : „intens dinamic, cu forță de expresie, dar care n-a reușit să pună îndeajuns în evidență profunzimile muzicii wagneriene. Poate și pentru că în distribuție a figurat un singur interpret cu adevărat mare — Hermann Prey în rolul lui Wolfram".

Opera din Zürich a deschis Festivalul de la Schwetzingen cu *Mitridate, Rè di Ponto* sub bagheta lui Harnoncourt, în regia lui J. P. Ponnelles. „Un spectacol — notează FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG — fidel spiritului estetic promovat la Zürich, care de altminteri a stîrnit îndelungi discuții, anume prin acel nou mod de a asculta, în care asincronismul este cuvînt de ordine, în care fiecare sunet este dinamizat. Harnoncourt promovează dicțiunea perfectă a muzicii. Urechea este silită să recepționeze concomitent diferitele planuri, ceea ce, atunci cînd este cizelat cu măiestrie, este minunat".

Deși dispunînd doar de jumătate din bugetul anilor trecuți, festivalul de Mai de la Wiesbaden, comentează Gerhard Rohde în același cotidian vest-german, a reușit să ofere în deschidere spectacolele Operei din Neapole : *Somnambula* de Bellini și *Forța destinului* de Verdi. „Ceea ce bucură, mai cu seamă la acestea este dovada că opera ca atare înseamnă totuși întîi de toate cînt și muzică și nu trăiește doar printr-o filtrare modernă a textului și prin inspirația regizorală. Viziunea regizorului Sandru Sequi estetizează acțiunea doar încorporînd-o perfect stilului muzicii. În rolul titular din *Somnambula* — Lucia Alberti, personalitate scenică veritabilă, atît datorită apariției ca atare, cît și unui glas perfect pus la punct, cu o coloratură de broderie, în același timp capabilă de maximă expresivitate gravă, dramatică. Pe scurt, o cîntăreață fenomenală în curs de rapidă afirmare".

Două înregistrări pe disc datorate lui Glenn Gould sînt pe larg analizate de cunoscutul cronicar Gerhard R. Koch în FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, într-o cronică semnificativ intitulată „Sfîrșitul — un început nou". Este vorba de *Variațiunile Goldberg*, înregistrate în 1955 (primul disc al lui Gould) și în 1981 (ultima sa înregistrare). „Prima înregistrare este singulară prin virtuozitatea sa extremă dar nu sportivă, prin care se realizează o transparență, o limpezime unică, cu irizații de umor chiar, dar și un prag al sfîșierii interioare, de tăcere fără limită — variațiunea a 25-a —, de neînchipuit". Ultima înregistrare „la care a purces cu intenția de a verifica corespondențele aritmetice între temă și variațiunile ei, prezintă aceeași miraculoasă agilitate și suplețe dar mai are ceva în plus : tema se desfășoară mai larg ca și cum fiecare sunet îl caută pe următorul în necunoscut ; aria de la sfîrșit pare cuprinsă de sfîrșeala parcurgerii celor 30 de metamorfoze... Glenn Gould a reușit, printr-o modificare de tendință și schimbare de accente, să se înalțe pe sine și a conferit o calitate nouă acestui opus".

Corina JIVA

DE PESTE HOTARE

MONUMENTA MUSICAE ANTIQUAE EUROPAE ORIENTALIS

În zilele de 21—24 mai 1983 am fost invitat în Polonia de conducerea Filharmoniei Pomorska din Bydgoszcz, pentru a participa la conferința organizată în vederea pregătirii Festivalului și Congresului *Musica Antiquae Europae Orientalis* din anul 1985 și pentru stabilirea liniilor directoare privind editarea, în cadrul acestui Festival, a unor lucrări muzicale deosebite, definite sub titulatura : *Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis.*

Conferința s-a ținut la Radziejowice, într-un palat baroc situat la 42 de km. depărtare de Varșovia. Au fost invitați specialiști în domeniul muzicii vechi bizantine și în acela al muzicii vechi occidentale, și anume : Miloš Velimirović (S.U.A.), Jorgen Raasted (Danemarca), Dimitrije Stefanović (Jugoslavia), Gregorios Stathis (Grecia), Elena Tonceva (Bulgaria), Titus Moisescu (România), Iuri Keldiș (U.R.S.S.), Willem Elders (Olanda), Arnold Feil (R. F. Germania), Eberhard Zumbroich (R. F. Germania), Karl-Heinz Viertel (R. D. Germană) și Jitka Snižková (Cehoslovacia) — cărora li s-au adăugat gazdele : Anna Czekanowska, directoarea Institutului de muzicologie din Varșovia, care a condus de altfel lucrările conferinței, Andrzej Szwalbe, director al Filharmoniei Pomorska din Bydgoszcz, Eleonora Harendarska, director muzical al Festivalului din Bydgoszcz, Irena Poniatovska, Andrzej Chodkowski, Jerzy Morawski, Wojciech Domanski, Jozef Scibor, Katarzyna Morawska și Marcela Erigina.

Andrzej Szwalbe a prezentat un raport explicativ, insistînd asupra a două aspecte mai importante :

a) Pregătirea celei de a VI-a ediții a Festivalului și Congresului *Musica Antiqua Europae Orientalis* de la Bydgoszcz din anul 1985 ;

b) Lansarea colecției de *Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis.*

Festivalul și Congresul *Musica Antiqua Europae Orientalis* va avea loc la Bydgoszcz, în perioada 10 — 13 septembrie 1985 și se va desfășura sub ideea rolului pe care l-au avut Athosul și Monserratul în dezvoltarea artei și culturii medievale în Europa Orientală. În acest sens vor fi orientate atît comunicările cît și repertoriul formațiilor corale și orchestrale ce vor apărea în concertele Festivalului.

În ce privește comunicările participanților la Congres, acestea urmează să fie trimise la Bydgoszcz pînă la 30 decembrie 1984, spre a putea fi tipărite în volum.

S-au fixat secțiile de comunicări și dezbateri : secția de muzică bizantină va fi condusă de Miloš Velimirović și Dimitrije Stefanović ; cea de muzică occidentală de Willem Elders și Arnold Feil.

Cît privește cea de a doua problemă dezbătută în Conferința de la Radziejowice, aceea privitoare la viitoarea ediție de *Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis,* s-au precizat următoarele :

Colecția va avea trei mari serii :

— *monumenta*
— *transcripta*
— *subsidia*

În seria de *monumenta* (și nu *documenta,* noțiune căreia i se acordă aici o sferă de cuprindere diminuată) vor fi incluse numai facsimile, însoțite de un studiu introductiv și de aparatul critic necesar.

În seria *transcripta* vor fi acceptate numai transcrieri în notație lineară.

În seria *subsidia* vor putea să apară : studii, monografii, cataloage, bibliografii, antologii, precum și alte materiale adiacente.

Nu vor fi acceptate decît manuscrise inedite, datate pînă la 1800.

Titus MOISESCU

Manifestare dedicată lui Ciprian Porumbescu la Roma

La Accademia di Romania din Roma a avut loc în luna mai o manifestare artistică consacrată compozitorului Ciprian Porumbescu, cu prilejul împlinirii a 130 de ani de la naștere și a 100 de ani de la moartea sa.

În cadrul acestei manifestări, compozitorul și muzicologul Roman Vlad a pus în lumină aspecte ale creației lui Ciprian Porumbescu, relevînd particularități ale artei corale, instrumentale și în muzica de operetă, iar profesoara Elena Tipuriță-Scopel a evocat viața și opera muzicianului celebrat, prezentînd totodată cu o formație corală piese de Ciprian Porumbescu.

Manifestarea s-a bucurat de o caldă apreciere din partea publicului.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

NICOLAE BRÎNDUŞ

PORTRAIT

„Si composer signifie aller plus loin que l'emploi tautologique des formes préexistentes et — comme acte créateur — faire appel au potentiel qui assure à l'homme la dignité d'être apte à connaître alors asurément, composer est moins „assembler" que, plutôt, „sélectionner" des objects sonores dans le but de réaliser les connexions et les exigences de la substance musicale".

Helmut Lachenmann

Fred Popovici

Nicolae Brînduş peut être considéré comme l'exemple du compositeur de la seconde moitié du XXe siècle : connaisseur et expérimentateur des principales tendances qui ont marqué l'innovation sonore, théoricien de son pro-

pre chemin en même temps que des phénomènes qui l'entourent, il reste avant tout l'explorateur de ses intuitions et le produit d'une école de composition en pleine ascension au cours de la période que je viens de déterminer.

Pour étudier sa musique, j'ai eu recours à une solution proposée par le compositeur même : à savoir la séparation de son oeuvre musical *par anneaux d'évolution.* Cette délimitation ne doit cependant pas être entendue comme une superposition diachronique de visions esthétiques et de groupages de codes techno-stylistiques abordés à tour de rôle et sitôt abandonnés après les avoir épuisés. Car Nicolae Brînduş a créé simultanément des oeuvres relevant d'anneaux différents (dont on peut néanmoins saisir la note stylistique et le caractère de code dominants), de même qu'il a ajouté ultérieurement des compositions à tel anneau qu'on croyait abandonné. C'est pourquoi le terme d'anneau d'évolution doit être envisagé à travers le prisme suggéré par Roland Barthes, en vertu duquel l'introduction d'une stratégie sémio-sémantique ne doit pas barrer les „voix" de certaines autres ; ce n'est donc pas de l'ecclectisme que nous propose la musique de Brînduş, mais un mouvement désinvolte, dépourvu de préjugés, diachronique et synchronique à la fois, parmi des signaux informationnels propres ou adoptés.

Enoncés ci-dessous dans une terminologie suggérée par le compositeur, ses anneaux d'évolution sont les suivants : 1. folklorique ; 2. sérielo-dodécaphonique ; 3. modal ; 4. recherche structurale de l'improvisation collective (cycle *Phtorà) ;* 5. phase de passage d'une technique stockhastique au théâtre instrumental (par la filière de l'analyse de la théorie du timbre musical et des paramètres du phénomène acoustique).

Le filon chronologique n'étant pas, comme je l'ai dit, obligatoire, je commencerai mon analyse par l'anneau sérielo-dodécaphonique. La première raison (sur deux) de cette option c'est qu'il est le seul, peut-être, à se circon-

scrire temporellement d'une façon „classique", dans le sens qu'il n'a plus produit d'oeuvres spécifiques *après* les années '60 [1] et n'a plus exercé, ultérieurement, que des répercussions diffuses, „métaphoriques". La seconde raison sera démontrée à la fin de l'examen des compositions relevant de cet anneau.

Au centre de celui- ci se place l'opéra-pantomime *Logodna* (Les Fiançailles), datant de 1964—67, composé d'après le poème *Strigoii* (Les Revenants) de Mihai Eminescu. Y sont encore inclus : la *Sonate pour deux pianos* (1963) et *Trois pièces pour orchestre* (1964).

Logodna représente en premier lieu une possible modalité d'envisager la relation texte-musique dans le périmètre d'une optique contemporaine. On y trouve l'option d'une extension sémantique du poème à l'opéra (l'extension devant être comprise en tant que déduction „métaphorique" du processus de production musicale à partir d'un texte littéraire, à savoir de la stratification paradigme/syntagme).

Le paradigme dans lequel évolue la stratégie de Nicolae Brînduș est le suivant :

- texte poétique
  - vocabulaire (sphère „poétique", historiquement reconnue comme telle.)
  - syntagme poétique romantique (indéterminisme sémantique, métapho re réalissée à un degré élevé
- texte musical
  - vocabulaire (sériel intégral)
  - syntagme sonore structuraliste (homogénéité des codes micro/macrostructure)

Logodna comprend deux grandes sections : la première se constitue comme une „mise en abîme" (structure qui annonce une autre, plus ample, par l'élaboration partielle de codes et de stratégies) de la suivante, la „Fugue", qui englobe — par la récupération d'une fonction historiquement bien définie — un essai d'exhaustion dans la production sémio-sémantique.

Cette première section correspond au premier tiers du poème éminescien (à remarquer, en passant, que le chiffre 3 sera d'une importance patronymique dans la structuration de l'oeuvre : il y aura trois orchestres — avec trois choeurs — qui formeront l'appareil phonique de l'opéra et l'on insistera sur la division ternaire des micro- et macrostructures etc.).

Le texte littéraire fonctionne en premier lieu comme facteur distributif dans l'établissement des „dissimilitudes sur l'axe horizontal des contiguïtés" (N. Ruwet *sensu),* ce qui veut autant dire qu'il „organise" la forme de l'ouvrage (entendant par forme le résultat du fonctionnement, à différents niveaux hiérarchiquement distribués, de codes génératifs).

La conséquence pratique du caractère diégétique du premier tiers du poème est la division de la première section de l'opéra en fragments distincts, chacun portant l'empreinte d'un type d'événement dominant dont l'occurence est décelable avec précision.

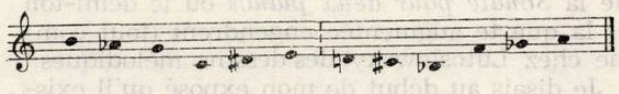
Voici la segmentation diégétique du texte poétique :
1. Veillée d'Arald auprès du cercueil de sa fiancée ; 2. Présentation de celui qui veille (Arald) ; 3. Impact de la rencontre d'Arald avec sa bien-aimée ; 4. Cérémonie de l'enterrement de la princesse.

La première section de l'opéra comprend 5 segments. L'introduction sur le plan de la musique — comparativement au „plan" littéraire antérieur — d'une structure supplémentaire s'explique facilement par des raisons purement musicales, car celle-ci — en fait le premier segment de l'opéra — est censée exposer la série de base de l'oeuvre [2].

Voici la segmentation de la musique :
1. Exposition de la série de base — des *faisceaux sonores* [3] (rappelant la technique de Luigi Nono) instrumentaux (notamment graves) et choraux (voyelle a) ; 2. *Récitation* (non-rythmée), sur bande de magnétophone, de la première et deuxième strophe du poème (correspond au premier moment du texte) ; les faisceaux sonores montent du registre grave au moyen et atteignent un climat local (de facture homophone) et „retombent" ensuite comme densité et registre ; 3. *Récitation* rythmée (toujours sur bande magnétique) : c'est la description du personnage qui veille ; les faisceaux sonores deviennent de brèves exclamations homophones, au niveau de chaque orchestre, et polyphoniques au niveau du *tutti ;* 4. *Transformation* des exclamations en notes répétées („coups de feu") sur le fond de la récitation rythmée qui se poursuit sur la bande : c'est le troisième moment du texte avec un second climat intérieur, également homophone ; 5. *Apparition* du choeur chanté (prolongement du troisième moment littéraire et le quatrième du même texte) et reprise de la récitation rythmée avec les faisceaux sonores du début.

[1] Cet anneau coïncide d'ailleurs avec le moment européen de l'expansion de la musique sérielle intégrale, comme un manifeste de l'affranchissement de l'expressivité musicale des avatars du néoclassicisme, rhétorisme etc.

[2] Ex. 1



[3] Le syntagme souligné représente l'événement sonore dominant, emblématique, de chaque segment.

Par une simple confrontation des deux groupes de segments (littéraires et musicaux) on se rend compte qu'il s'agit de transferts métaphoriques du premier groupe au second :

1. La structure diégétique du texte poétique suggère un discours sonore réalisé par l'emprunt (de type „estafette") d'une quantité d'information, emprunt opéré par un segment à celui qui le précède (Ex. : faisceaux 1—2 ; récitation 2—3 ; etc.).

2. La structuration temporelle du texte littéraire (insertion du passé par l'entremise de la mémoire affective au coeur des événements du présent) suggère, en contrepoids de l'idée d'un flux continu, celle de rupture, d'interférence d'événements (Ex. : les faisceaux deviennent des exclamations, celles-ci se transforment en „coups de feu" etc. ; on peut y voir aussi l'évocation du type beethovénien de développement par élimination, forme par excellence de manifestation du concept de développement en musique).

3. Enfin, la première section purement musicale — bien que phénoménologiquement elle vienne en premier — peut elle aussi être „extraite" de la fonction diégétique du texte littéraire : pour être perçue, cette fonction doit apparaître comme quelque chose de différent, comme un „accident" par rapport au temps antérieur dépourvu d'événements. Or, cette inactivité, cette suppression du temps qui „appelle" le drame ultérieur, est parfaitement suggérée par les faisceaux sonores du début.

Afin de compléter le tableau de l'anneau sériel-dedécaphonique dans la création musicale de N. Brînduş, je m'attarderai quelque peu aussi sur la *Sonate pour deux pianos*. Elle réalise une connexion entre deux principes compositionnels : celui, traditionnel, de la grande forme européenne et celui, plus récent, de la conception de la micro- et macrostructure selon des codes analogues ou même identiques. Cette composition relève d'un contexte stylistique propre à la musique est- et centreuropéenne de l'après-guerre où confluent le structuralisme d'origine schönbergienne (voire wébernienne) et les modèles bartókiens (de souche modale-folklorique) sur l'arrière-plan du principe même de la grande forme. La technique d'accumulation des cellules engendrant le paradigme, mais tout autant le syntagme des hauteurs rappelle celle de Lutoslawsky (voir, par exemple, la *Musique funèbre pour cordes* de ce dernier). L'esprit sériel le plus rigoureux s'y trouve filtré à travers la tension d'intervalles spécifiques, propres à la pensée modale, qui, dans le cadre de l'ensemble des douze tons, se donnent la réplique. Voici un exemple extrait du commencement de la *Sonate pour deux pianos* où le demi-ton et la quarte augmentée engendrent (tout comme chez Lutoslawsky) des dessins mélodiques.*

Je disais au début de mon exposé qu'il existe deux motifs en vertu desquels j'entendais entamer mon analyse de la création musicale de N. Brînduş par l'anneau sériel-dodécaphonique. Le premier vient d'être montré. Le second se laisse entrevoir seulement en méditant quelque peu sur son opéra *Logodna :* on y trouve en effet une propension du compositeur vers le métalangage dès qu'il s'agit d'un travail sémio-sémantique au niveau du langage sonore. Ce métalangage dans la perspective duquel Brînduş essaie de prendre conscience de soi-même et, à la fois, de se saisir de la relation entre l'interprète virtuel avec ce „soi-même" de même qu'avec son propre „moi", établit dans *Logodna* l'ordonnance d'une très stricte technique (le sérialisme intégral) en fonction des connotations d'un sens littéraire et d'un autre qui, en principe, serait inadéquat au langage choisi sur le plan stylistique et philosophique. Le compositeur réalise ainsi une disponibilité de son texte musical, laquelle représente d'ailleurs la dimension caractéristique de sa création. Tout son arsenal de production de signes poursuit la transgression de l'objet sonore déterminé, de l'opus clos, avec des relations univoques entre le créateur — l'interprète — le public.

L'anneau d'évolution modal renferme des oeuvres bien connues du compositeur, homologuées et, comme telles, entrées dans le patrimoine des valeurs de la musique roumaine actuelle. Il s'agit des *Şapte psalmi* (Sept psaumes) — sur des vers de Tudor Arghezi, 1969 —, ainsi que des cantates *Inscripţie* (Inscription), 1969 et *Domnişoara Hus* (Mademoiselle Hus), 1968.

La dernière, sur les vers du poète Ion Barbu, fera l'objet de quelques considérations techno-stylistiques concernant l'anneau d'évolution respectif.

Là encore, je le signale, le fait musical se déclenche à partir d'un texte littéraire ; le compositeur procède par degrés par rapport à celui-ci, le paradigme de sa démarche étant le suivant :

1. Un premier poème du poète (zone sémantique tenant de la sphère du pittoresque balkanique) ; intercalation d'un autre poème du même poète avec une zone sémantique relevant de la rigueur de la forme.

Texte musical modal (dont le vocabulaire couvre la zone géographo-spirituelle du premier poème).

La dichotomie rigueur — improvisation correspond à la dichotomie textuelle littéraire.

2. Un texte littéraire composé de fragments (dont celui du milieu est substitué par l',,ars poetica" de *Din ceas dedus* (Déduit de l'heure).

Une forme musicale mosaïquée (structures juxtaposées).

3. Expansion du texte littéraire (comprenant toujours plus entièrement la zone évoquée).

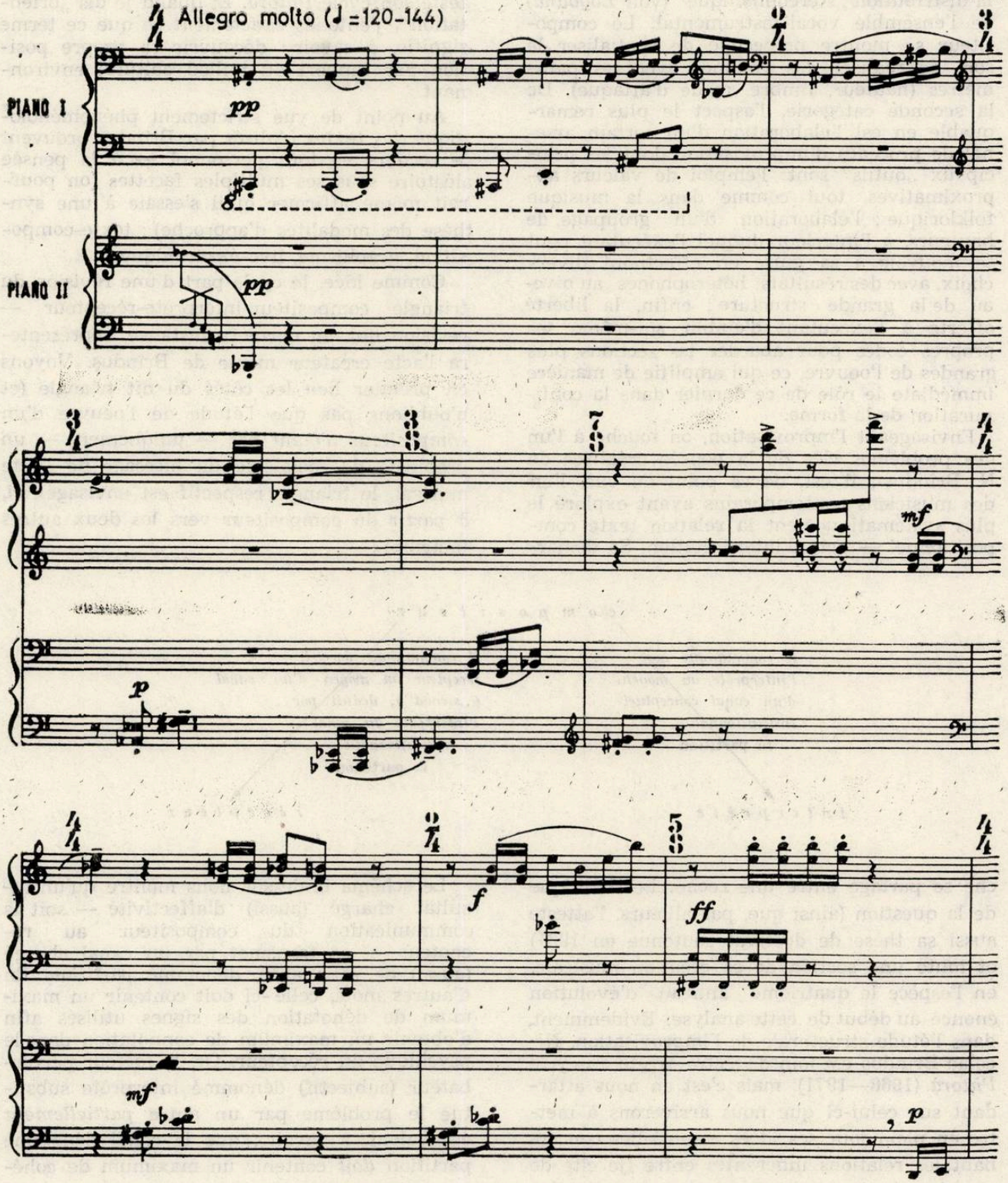
Accroissement du facteur improvisation (parallèlement à une rigueur structurale inapparente).

* Voir la page suivante

SONATA PENTRU DOUĂ PIANE

I

NICOLAE BRÎNDUȘ



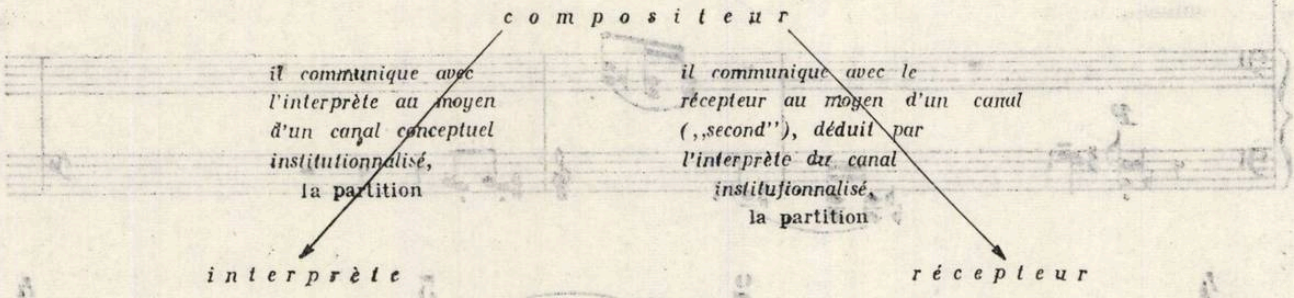
Du point de vue strictement compositionnel, dans *Domnişoara Hus*, N. Brînduş reprend quelques uns de ses procédés spécifiques (rencontrés dans des compositions antérieures) et en cristallise d'autres, devenus ultérieurement ou à la même étape créative des constantes de sa musique. De la première catégorie relève la distribution „stéréophonique" (voir *Logodna*) de l'ensemble vocal-instrumental. Le compositeur se montre préoccupé de spatialiser le son, de réaliser des volumes avec ses paramètres (hauteur, timbre, mode d'attaque). De la seconde catégorie, l'aspect le plus remarquable en est l'élaboration d'un certain arsenal de procédés d'improvisation dont les principaux „outils" sont: l'emploi de valeurs approximatives, tout comme dans la musique folklorique ; l'élaboration d'un groupage de hauteurs, à l'intérieur duquel l'exécutant peut se mouvoir à sa guise en effectuant divers choix, avec des résultats hétérophones au niveau de la grande structure ; enfin, la liberté offerte à l'exécutant d'établir soi-même ses propres codes pour aborder les sections plus grandes de l'oeuvre, ce qui amplifie de manière immédiate le rôle de ce dernier dans la configuration de la forme.

Envisageant l'mprovisation, on touche à l'un des problèmes clés de la pensée créatrice de N. Brînduş ; il est, de ce point de vue, l'un des musiciens contemporains ayant exploré le plus systématiquement la relation texte compositionnel — acte d'interprétation. Sa démarche se partage entre une recherche théorique de la question (ainsi que, par ailleurs, l'atteste aussi sa thèse de doctorat soutenue en 1981) et toute une section de sa création musicale, en l'espèce le quatrième anneau d'évolution énoncé au début de cette analyse. Evidemment, dans l'étude structurale de l'improvisation, Nicolae Brînduş est loin de s'être arrêté au cycle *Phtorà* (1968—1971), mais c'est en nous attardant sur celui-ci que nous arriverons à mettre en plein jour ses idées essentielles concernant les relations inhérentes entre (je cite de sa thèse de doctorat) „le texte et l'interprétation, la structure et la lecture, l'oeuvre close et l'oeuvre ouverte, la compétence et la performance dans l'acte (l'exécution) musical, les degrés de «grammaticalité» du texte et les degrés de «grammaticalité» de la performance interprétative etc.".

C'est, tout d'abord, une parfaite orientation de Brînduş dans la sphère de la pensée de composition européenne des années '70 qu'atteste son cycle *Phtorà*. Et quand je dis „orientation", j'entends *exactement* ce que ce terme signifie, à savoir : découvrir sa propre position par rapport au milieu culturel environnant.

Au point de vue strictement phénoménologique, les textes réalisés par Brînduş prouvent le recours — tout personnel — à la pensée aléatoire sous ses multiples facettes (on pourrait même affirmer qu'il s'essaie à une synthèse des modalités d'approche) : texte-composition, graphisme, live-électronique.

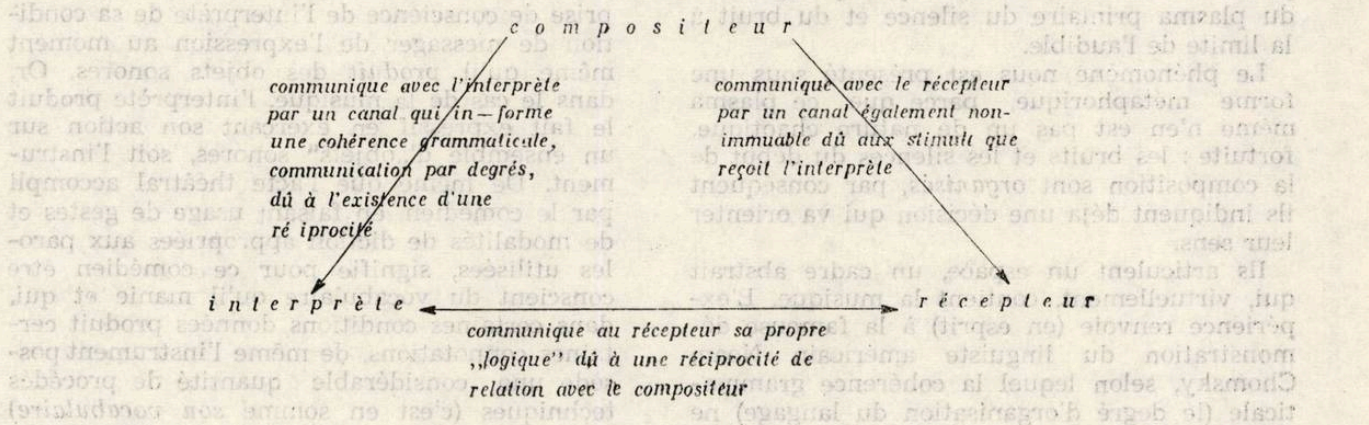
Comme idée, le cycle part d'une révision du triangle compositeur-interprète-récepteur — révision qui, en dernière instance, représentera l'acte créateur même de Brînduş. Voyons en premier lieu les côtés du dit triangle (et n'oublions pas que l'étude de l'oeuvre d'un compositeur n'étant pas — uniquement — un problème de sociologie du message de l'acte musical, le triangle respectif est envisagé, ici, *à partir* du compositeur vers les deux autres facteurs) :



Le schéma ci-dessus nous montre qu'un résultat chargé (aussi) d'affectivité — soit la communication du compositeur au récepteur — se transmet par un canal chargé (aussi) de rationalité, dénommé *partition*. En d'autres mots, celle-ci doit contenir un maximum de dénotation des signes utilisés afin d'obtenir un maximum de connotation dans le psychique du récepteur. Or, le facteur perturbateur (subjectif) dénommé interprète substitue le problème par un autre *partiellement* équivalent, à savoir : que le canal dénommé partition *doit* contenir un maximum de cohérence grammaticale- informationnelle des signes utilisés (c'est à l'interprète, notamment à son affectivité et à son intelligence, que re-

vient la tâche d'élaborer les stratégies „locales" de cette cohérence) afin d'obtenir un maximum de *potentiel* de connotation chez le récepteur.

Le problème de l'improvisation étant ainsi énoncé, le triangle de la relation créateur-interprète-récepteur se présente sous le graphique suivant (toujours *à partir* du compositeur)



Par conséquent, le cycle *Phtorà* poursuit l'ouverture de la relation triangulaire ci-dessus vers la réciprocité ; dans le même temps, Brînduş essaie une hiérarchisation (au niveau des principes) des méthodes par lesquelles cette démarche peut se matérialiser. Voyons de quelle manière se structurent ces méthodes dans chacune des relations du dit triangle.

Le compositeur transmet à l'interprète des groupages de procédés techniques aptes à le faire aborder la matière sonore (que celle-ci soit déterminée *a priori* ou qu'elle soit „confectionnable" par l'interprète) ; ces procédés s'échelonnent hiérarchiquement depuis la simple énumération de quelques règles de parcours du texte, le choix des moyens de production du son etc., jusqu'à l'intégrale construction de l'acte musical par l'interprète — à ses propres dépens — sans doute après qu'il se fût pénétré intérieurement de certains principes de fonctionnement gouvernant cet acte, généralement valables.

A son tour, l'interprète communique au compositeur de possibles (nouvelles) voies d'accès à la matière sonore et à des modalités (nouvelles également) pour rendre celles-ci sémantiques, ces voies se constituant elles aussi dans une hiérarchie allant de l'emploi de procédés inédits à l'instrument respectif jusqu'à l'ambiguïté de la limite où se départage la contribution de chacun des facteurs (compositeur/interprète) dans l'acte du message à communiquer.

Le compositeur transmet au récepteur des signaux chargés de sens à des degrés divers, dont la hiérarchie va de la structuration de l'oeuvre en tant que somme virtuelle de variantes possibles (autant de versions d'interprétation que le récepteur est à même de capter), jusqu'à la transformation de l'acte musical même dans une variante plus ample, celle de la connaissance du monde environnant (à partir d'ici, la ligne conduisant à un *certain* théâtre instrumental est directe).

Le récepteur, répondant aux *stimuli* reçus, communique avec le compositeur par la voie de ses réponses, hiérarchisées dans une multitude d'aspects, depuis la simple réaction sensorielle à l'audition jusqu'à l'établissement d'un dialogue avec le compositeur, chacun de ces facteurs (récepteur/compositeur) contribuant à part égale au procesus de création d'une *cohérence* sémantique.

C'est de cette manière que prend forme une conception dynamique de la création musicale (dans le sens qu'elle vise à transgresser les limites entre les participants à la production et à la réception, «l'accueil», de l'acte musical). Une conception pareille ne saurait cependant ne pas tenir compte de la coordonnée historique, diachronique, de toute création artistique, autrement dit de *l'impact* de l'évolution chronologique (l'histoire) du langage (et du métalangage) musical sur la cohésion intérieure de l'acte musical même.

Le cycle *Vagues* exploite les phénomènes qui se produisent à la marge (ou en marge) du son, depuis les composantes physiques comprises entre le non-son (silence, bruit etc.) et le son, et jusqu'à l'intégrale des gestes convergeant vers et pour le son, à la lumière des devenirs issus de la pratique musicale européenne (ou extraeuropéenne) des derniers siècles. Deux conséquences s'en suivent : d'une part, la minutieuse radiographie de *l'histoire* du processus de production du son, d'autre part une recherche théorique des mécanismes engendrant le dit processus. La première conséquence se materialise dans une vaste capacité de compréndre la totalité des timbres et de structurer les paramètres sonores. La deuxième se manifeste dans une ouverture de la

performance musicale vers l'acte théâtral. Voyons-les tour à tour.

L'oeuvre intitulée elle-même *Vagues*, pour 5 instruments et percussion (1972), la première du cycle de ce nom, est explicite quant à la première conséquence ; l'„histoire" de cette composition a comme point de départ la naissance du son (musical) — en tant que corps physique existant dans la musique européenne, mais aussi en tant que syntagme — du plasma primaire du silence et du bruit à la limite de l'audible.

Le phénomène nous est présenté sous une forme métaphorique, parce que ce plasma même n'en est pas un de nature chaotique, fortuite : les bruits et les silences du début de la composition sont *organisés*, par conséquent ils indiquent déjà une décision qui va orienter leur sens.

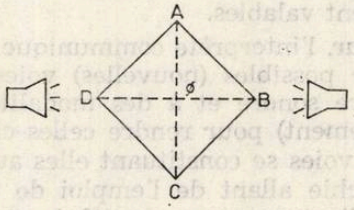
Ils articulent un espace, un cadre abstrait qui, virtuellement, contient la musique. L'expérience renvoie (en esprit) à la fameuse démonstration du linguiste américain Noam Chomsky, selon lequel la cohérence grammaticale (le degré d'organisation du langage) ne dépend nullement de l'existence réelle de certains sens du vocabulaire sur lequel ceux-ci exerceraient leur action : on peut en effet créer des phrases parfaites du point de vue grammatical en utilisant des mots dont le sens n'est pas homologué par la pratique de la langue respective.

Cela veut dire que *Vagues* envisage pour commencer la *seule* idée de cohérence grammaticale, la *seule* possibilité de structurer un (futur) axe musical. Suit, tout naturellement, l'apparition des éléments aptes à produire la conversion graduelle des bruits (= préhistoire des sons) en objet physique (= „héros" de l'histoire du son). Cette mutation repose sur une exploitation fort élaborée des possibilités de timbre, qui efface, ou tout au moins rend ambiguë, la frontière séparant le bruit du son. Il est fait usage dans ce but d'une technique pointilliste afin d'éviter le risque de gestes de mémoire historique de la part de l'auditeur. Le terrain du son proprement dit, une fois acquis, pose d'emblée le problème du métalangage qui ratifie son organisation (sa cohérence) grammaticale. Là encore, Brînduş fait appel, en toute conscience, à la réduction pointilliste de souche sérielle. On évite ainsi une somme de connotations qui pourraient être suggérées à l'auditeur dans telle ou telle couche stylistique de l'histoire musicale. *Vagues* représente une composition construite intégralement sur la logique intérieure de la naissance du son dans le plasma du non-son ; l'ensemble des timbres couvre tout le spectre sonore, entre le bruit et le son harmonique pur.

Je disais tout-à-l'heure que la seconde conséquence de la démarche théorique de Nicolae Brînduş est l'ouverture de l'acte musical vers un acte théâtral. Mais au fond, qu'est-ce que ce dernier ? C'est la brèche entre le plan de l'exprimé (le texte dans son acception la plus large) et le plan de l'exprimable (le geste en tant que traduction du texte respectif).

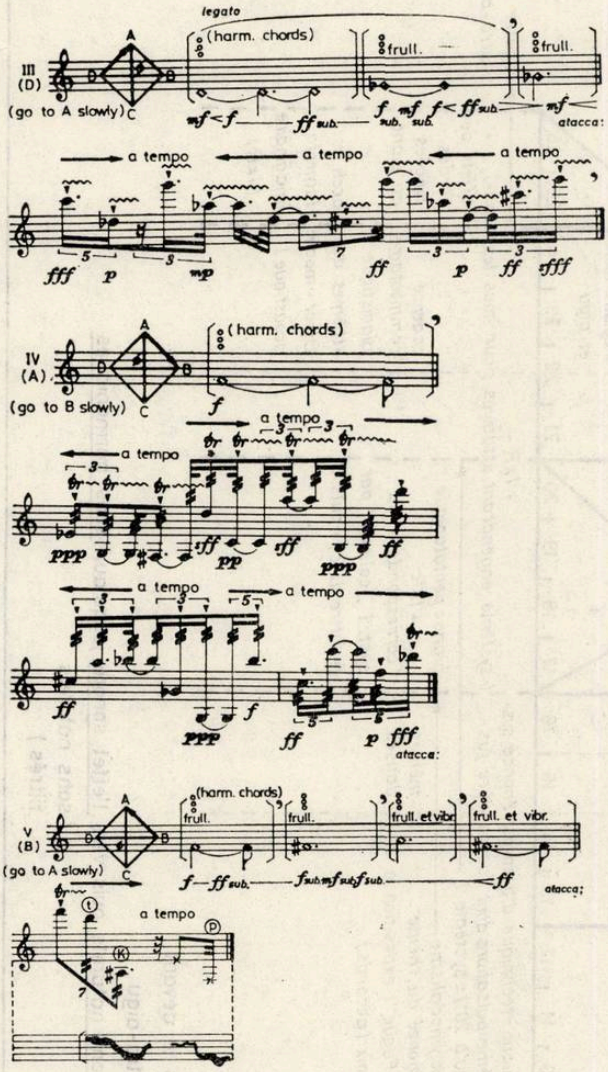
L'acte théâtral se produit chaque fois que cette faille est assez profonde pour comprendre un abord (lucide) du deuxième plan (dans le temps même qu'il se produit), afin de développer au maximum et dans les meilleures conditions le premier. Du point de vue musical, l'acte théâtral se produit seulement par la prise de conscience de l'interprète de sa condition de messager de l'expression au moment même qu'il *produit* des objets sonores. Or, dans le cas de la musique, l'interprète produit le fait expressif en exerçant son action sur un ensemble d'„objets" sonores, soit l'instrument. De même que l'acte théâtral accompli par le comédien, en faisant usage de gestes et de modalités de diction appropriées aux paroles utilisées, signifie pour ce comédien être conscient du vocabulaire qu'il manie et qui, dans certaines conditions données produit certaines connotations, de même l'instrument possède une considérable quantité de procédés techniques (c'est en somme *son vocabulaire)* qui, dans certaines conditions, produit la signification musicale adéquate. Toutefois, cela suppose — pour aboutir à l'objectif ci-dessus — que le compositeur soit aussi conscient et de la même manière de son *vocabulaire* (c'est-à-dire des signes que renferme sa partition) : autrement dit qu'il soit conscient de la faille qui peut s'établir parfois entre l'exprimé et l'exprimable (comme dans le cas où le compositeur dénote d'un certain recul à l'égard de sa matière, en instituant, par exemple, un métalangage ou bien un métastyle, à un langage auquel il n'adhère pas, qu'il traite „ironiquement". Chose qui se manifeste à bon escient dans *Kitsch — N — 1979).*

Ce dernier titre fait évoluer un instrumentiste (clarinettiste ou flûtiste) dans un espace scénique marqué par 5 points dont deux sont sonorisés par des diffuseurs qui émettent une musique sur bande de magnétophone.



Il est évident que le titre même est censé nous prévenir de l'attitude du compositeur : le matériau sonore auquel il appose le métalangage est, à la rigueur, si éloigné de lui, qu'il approche de l'„esthétique" du *kitsch*. De la sorte, l'auditeur est libre de s'évader de son emprise (le matériau étant bien connu, choisi

parmi des musiques nous assaillant quotidiennement) pour se concentrer sur la *seule* production de l'acte théâtral.



A côté du compositeur (et impliquant l'auditeur par le truchement de sa mémoire auditive) l'instrumentiste suit des tracés concrets — spatiaux et sonores — qui l'éloignent et l'approchent de l'objet sonore, de la culture dans laquelle il s'inscruste, ainsi que des tracés abstraits, imaginaires, dans un métalangage qui subordonnent et ordonnent sémantiquement tous les syntagmes mis en cause par les langages musicaux visités par le compositeur.

Paradoxalement, *la somme* conceptuelle constituée dans le cycle *Vagues* se réalise dans une composition des plus européennes (vraisemblablement !), soit *Dialo(va)gos — concerto pour piano et orchestre* (1978). Paradoxe rien qu'apparent puisqu'en dépit du fait que l'oeuvre conserve les insignes de la perspective traditionnelle de composition (opposition solo-tutti, orchestre traité en blocs ou par sections, construction de la forme selon une ordonnance gouvernée par le nombre d'or etc.), celle-ci se veut une ample métastructure de la culture sonore.

Le noyau de la composition se trouve dans *Vagues*, respectivement dans l'idée d'explorer méthodiquement des procédés informationnels de changements (modifications) d'états au niveau des paramètres de l'acte musical. Prenons à tour de rôle ces procédés.

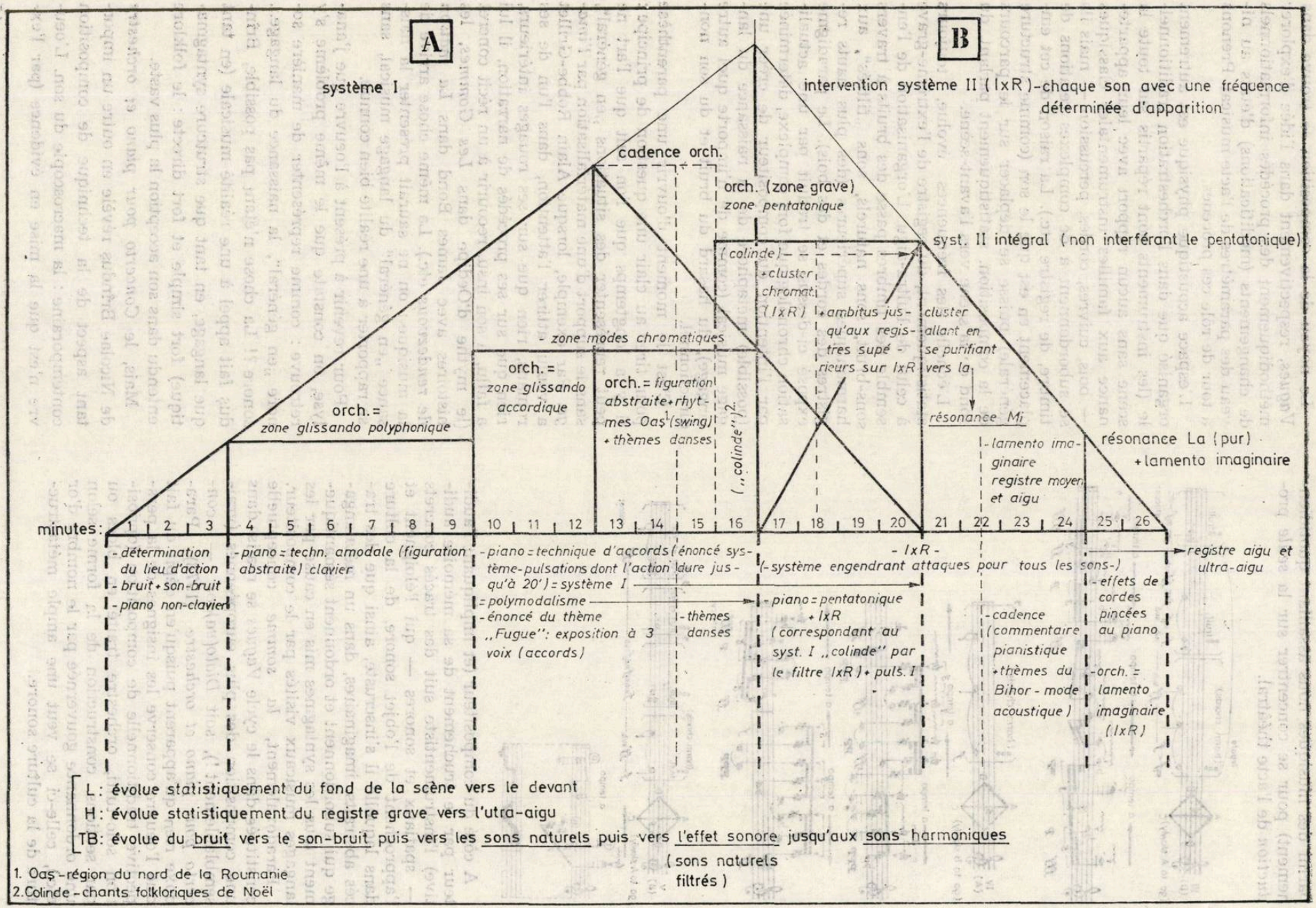
L'espace acoustique physique est autrement organisé que dans l'orchestration traditionnelle (les instruments sont répartis sur toute la scène sans aucun rapport avec leur appartenance aux familles instrumentales classiques — bois, cuivres, cordes, percussion — mais ils se subordonnent à de complexes relations de timbre, de registre etc.). La raison de cet emplacement en est que le son (comme structure générale) puisse se déplacer sur le parcours de la composition, statistiquement parlant, du fond de la scène vers l'avant-scène.

L'échelle des fréquences évolue, toujours statistiquement, du registre de l'extrême-grave à celui de l'ultra-aigu. L'organisation de l'ensemble des timbres passe des bruits à travers sons-bruit, sons naturels, sons „filtrés", aux harmoniques supérieures (des plus hauts registres des cordes et des bois). Le paradigme exposé ci-dessus se traduit par une actualisation chronologique fort complexe, déterminée par l'intention du compositeur de créer une (possible) métaphore de la naissance du langage musical (comme de n'importe quel autre langage), du hasard du bruit et du son non-directionnel.

C'est le moment d'ouvrir une parenthèse pour tirer au clair une question de principe : il y a longtemps que l'on sait que l'art ne peut représenter des situations „en général", sans le support d'une matérialisation par *l'image*. Par exemple, lorsque Alain Robbe-Grillet a voulu attirer l'attention, dans l'un de ses romans, rien que sur ses rouages intérieurs, rien que sur ses procédés de narration, il lui a fallu, à son insu, recourir à un récit concret (le mythe d'Oedipe dans *Les Gommes*, les histoires avec James Bond dans *La maison de rendezvous* etc.). La même chose arrive de la musique : on ne saurait présenter la naissance „en général" du langage musical, sans se rapporter à une réalité bien connue.

Pour revenir à présent à l'oeuvre que j'analyse, on constate que le même problème s'y retrouve : comme représenter de manière sonore „en général", la naissance du langage... sonore ?! La chose n'étant pas possible, Brînduș fait appel à une réalité musicale (en tant que langage, en tant que strutcure syntagmatique) fort simple et fort directe : le folklore entendu dans son acception la plus vaste.

Mais, le *Concerto pour piano et orchestre* de Nicolae Brînduș révèle en outre un important aspect de la technique de composition contemporaine : la macroscopie du son. L'oeuvre n'est que la mise en évidence (par l'ex-



1. Oaș - région du nord de la Roumanie
2. Colinde - chants folkloriques de Noël

tension temporelle, spatiale et de timbre) des relations existantes dans l'énoncé d'un *son*. C'est précisément cette macroscopie qui rend possible l'énoncé syntagmatique de la naissance du langage musical. Pour mieux comprendre, faisons une bien simple comparaison : qu'est-elle d'autre, en fin de compte, la forme sonate (depuis le classicisme au post-romantisme) qu'une dilatation du paradigme donné par la „chute" sur le premier degré de la dominante ? Pareillement chez Brînduș : la dilatation, la macroscopie des mouvements qui forment le son, amène la création (la naissance) d'un langage. Mais c'est le rôle du compositeur d'ajouter une dimension supplémentaire à son acte, en „théâtralisant" son élaboration. Cette „mise en scène" est faite de gestes explicites (ceux du soliste) et de gestes implicites (qui s'effectuent à mesure que, progressivement, par degrés, le son se spatialise). *

Sous ce jour, l'abord d'un théâtre instrumental devient une constante de la démarche compositionnelle de Brînduș (d'abord virtuelle, ensuite conceptuelle et volontaire).

Trois oeuvres témoignent de la rigueur qu'il apporte dans l'utilisation de l'arsenal des „gestes" musicaux : *Infraréalisme* (du cycle *Vagues), Prolégoména* et *Trei strigături de alean* (Languir me fais).

Infraréalisme (1975), pour voix, clarinette et piano, sur des vers de Ion Barbu (un des favoris du compositeur dans le domaine de la poésie dont il filtre ses propres discours), s'inscrit entre des limites, mettons, „classiques" du théâtre instrumental : les interprètes doivent posséder un ample arsenal de moyens techniques d'utilisation de leurs instruments, tout en étant mis devant certaines situations de mouvement, jeu de scène, déclamation, etc. Nicolae Brînduș se sert d'une série de transferts des techniques musicales aux techniques théâtrales (par exemple la forme canon est transférée aux paramètres spécifiquement scéniques) ; ou bien c'est l'inverse (récitation, déclamation exercent une influence sur les procédés d'émission du son). Le phénomène resterait dans les limites de clichés usuels (gags, procédés musico-théâtraux etc.) s'il ne concevait un métatexte pour ses opérations. Ce métatexte est extrait du paradigme fondamental des vers de I. Barbu (comme dans le cas de *Domnișoara Hus) :* rigueur mathématique / monde d'un pittoresque balkanique. Mais le champ où il peut se mouvoir reste vaste : aussi, la note spécifiquement „barbienne" que Brînduș extrait est-elle, précisément, l'hérmétisme et l'expression qui vous exhorte d'elle-même (vous, le compositeur) à „brusquer" cet hermétisme, à „le prendre d'assaut" afin de le disloquer (tel une roche qui renfermerait en son noyau le métal que l'on cherche à extraire). De cet effort, la composition acquiert une certaine note fiévreuse, d'agitation, dans un ordre quasi-prévisible.

Prolégoména I (1981, ténor et ambiance) réunit dans sa matière l'improvisation en tant que donnée fondamentale d'expression. En fait, ici, le signifié s'est fondu dans le signifiant. Celui qui chercherait de spécieuses „profondeurs" dans la présente démarche de Brînduș, serait déçu. Car c'est aux interprètes et aux récepteurs que revient de „tisser" la composition par le truchement de leur imagination. Le compositeur se borne (mais c'est là une indication fondamentale de sa part) d'examiner lui-même ces facteurs impliqués dans le processus de „confection" d'une possible structure théâtro-musicale, pour laquelle ce qu'il a fait, lui, n'est qu'un *prolegomen* au plus propre du terme.

Trei strigături de alean (Languir me fais), 1979, percussion solo, représente un cas à part : au prime abord, ce que Brînduș nous propose paraît déconcertant. La simplicité semble se confondre avec son apparence de même qu'avec son essence. L'impression se confirme en partie par le rappel du folklore dans ses formes les plus élémentaires. C'est à peine si un (re)venir à l'objet qui se „fait" graduellement sous nos yeux (en premier lieu) et à notre ouïe (secondément) transforme le dénoté dans une irrisation subtile de connotations ambiguës (la simple ironie, une distance prise à l'égard de la matière choisie produirait — dirait Roland Barthes — une annihilation des autres codes) qui empêche le récepteur de s'installer dans une confortable attitude, soit de supériorité, soit d'indifférence à l'égard de ce qu'il connaît.

Certainement, les recherches de Nicolae Brînduș ne vont pas s'arrêter là. Il le promet lui-même lorsqu'il affirme que le théâtre instrumental lui offre la possibilité de créer des synthèses. Quoiqu'il en soit, ce qu'il a déjà créé en matière de musique s'inscrit dans des paramètres jamais encore expérimentés par n'importe lequel des compositeurs roumains actuels (probablement même par aucun des musiciens européens), en allant outre le besoin d'une homologation *apriori* fondée sur des commodités de goûts déjà constitués, sur un accueil facile et sur des réactions sémantiques habituelles, presque des tics. Sa ferveur de toujours explorer naît l'adhésion totale — une fois dépassée la ligne (imaginaire) de séparation entre celui qui offre et celui qui reçoit — dans ce complexe informationnel que l'on appelle (encore) une oeuvre d'art.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

*) Voir le graphique de la forme du Concerto à la page 46.

CUPRINS

Gînduri la marea noastră sărbătoare . . . 1
THEODOR DRĂGULESCU
Realizări şi cerinţe actuale în muzica vocal-simfonică (I) 3
MAIA CIOBANU
În dezbatere : valoare, adevăr uman şi spirit patriotic 5

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduş . . . 10

ANIVERSĂRI

NICOLAE CĂLINOIU
Ion Dumitrescu 12
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Ion Dumitrescu, compozitorul 12
ALEXANDRU PAŞCANU
Ion Dumitrescu — profesorul 15
NICOLAE CĂLINOIU
Sigismund Toduţă 16
WILHELM GEORG BERGER
Sigismund Toduţă 16

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduş, Mircea Ştefănescu, Viorel Creţu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Carmen Cârneci, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Vladimir Popescu-Deveselu, Luminiţa Vartolomei, Radu Negreanu, Fred Popovici, Dumitru Avakian, Laura Otilia Vasiliu, Corneliu Bogariu 19

CRONICA DISCULUI

MIHAELA MARINESCU
Disc omagial Ciprian Porumbescu 33
GRIGORE CONSTANTINESCU
Coruri celebre din opere 34

*

CRISTINA SÂRBU
Prezenţe româneşti peste hotare . . . 35
CORINA JIVA
Globul muzical 36

DE PESTE HOTARE

TITUS MOISESCU
Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Nicolae Brînduş (portrait) 38

SOMMAIRE

En l'honneur de la grande fête nationale . . 1
THEODOR DRĂGULESCU
Réalisations et exigences actuelles dans le domaine de la musique vocale-symphonique (I) 3
MAIA CIOBANU
Au débat : valeur, vérité humaine et esprit patriotique 5

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduş 10

ANNIVERSAIRES

NICOLAE CĂLINOIU
Ion Dumitrescu 12
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Ion Dumitrescu, le compositeur 12
ALEXANDRU PAŞCANU
Ion Dumitrescu, le maître 15
NICOLAE CĂLINOIU
Sigismund Toduţă 16
WILHELM GEORG BERGER
Sigismund Toduţă 16

LA VIE MUSICALE

Signataires : Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduş, Mircea Ştefănescu, Viorel Creţu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Carmen Cârneci, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Vladimir Popescu-Deveselu, Luminiţa Vartolomei, Radu Negreanu, Fred Popovici, Dumitru Avakian, Laura Otilia Vasiliu, Corneliu Bogariu 19

CHRONIQUE DU DISQUE

MIHAELA MARINESCU
Disque Ciprian Porumbescu 33
GRIGORE CONSTANTINESCU
Choeurs célèbres dans la musique d'opéra . 34

*

CRISTINA SÂRBU
Présences roumaines à l'étranger . . . 35
CORINA JIVA
Globe musical 36

À L'ÉTRANGER

TITUS MOISESCU
Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI
Nicolae Brînduş (portrait) 38

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 8, 48 p. București — august — 1983

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. „Informația" — c. 1460

42.416

Lei 15

MUZICA

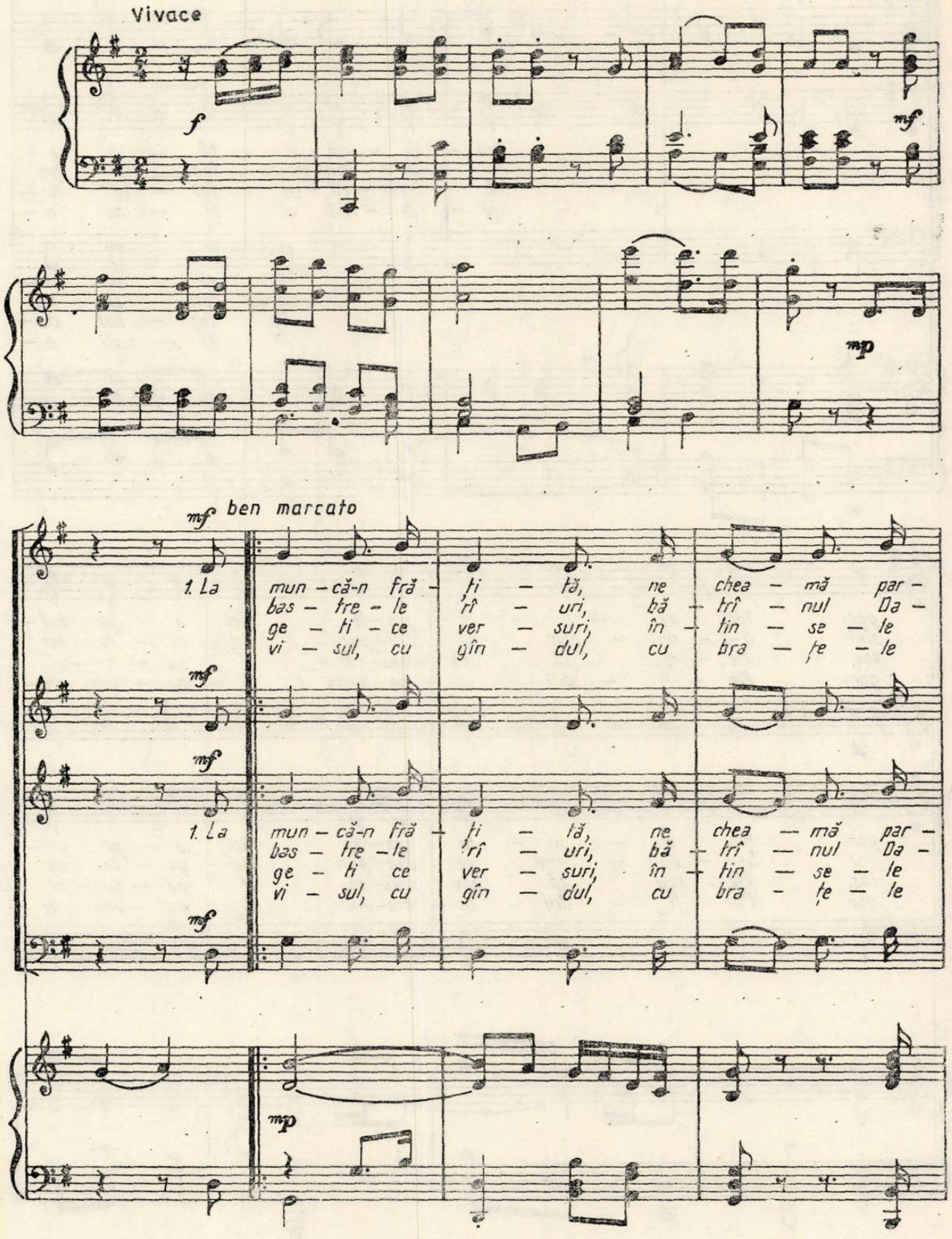
EPTEMBRIE 1983

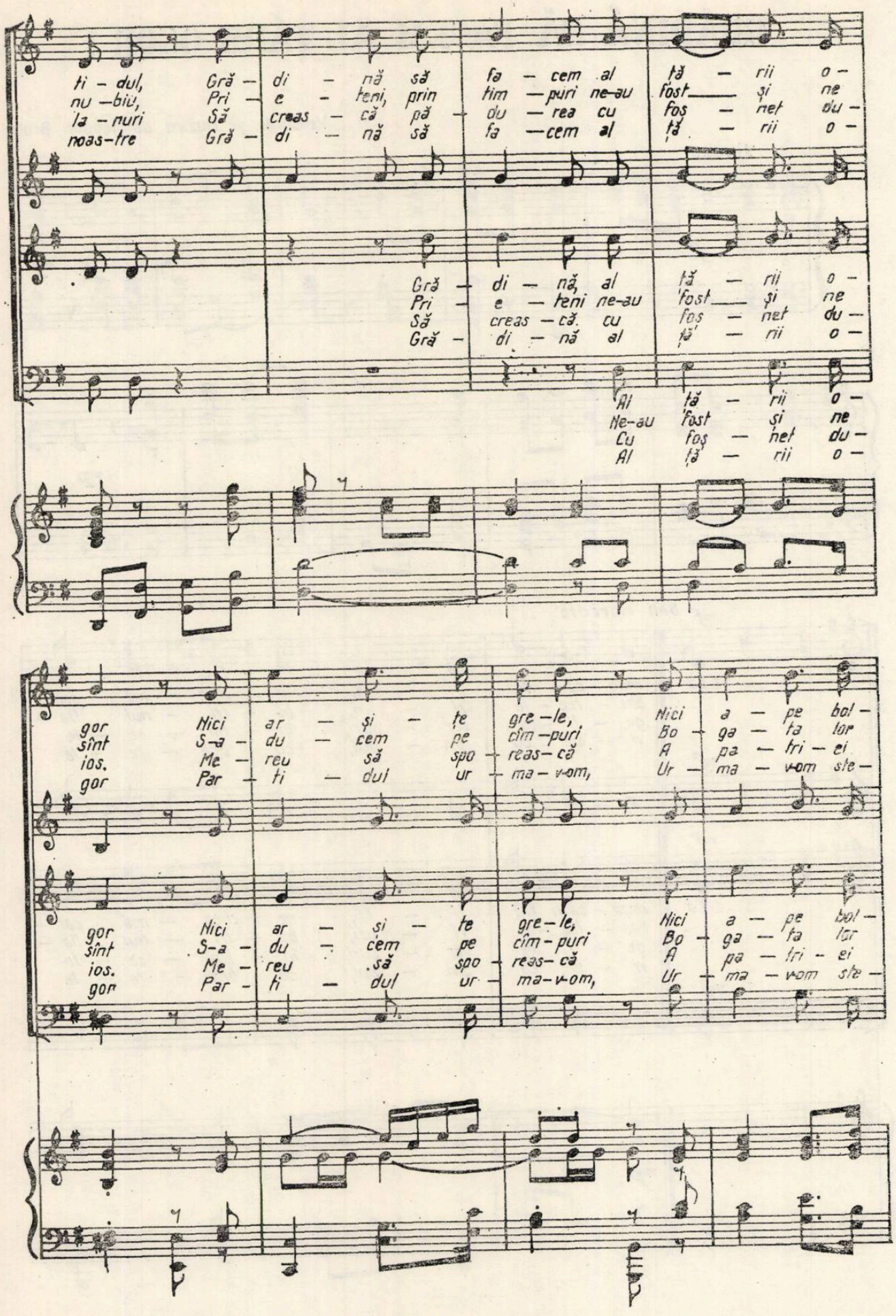
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

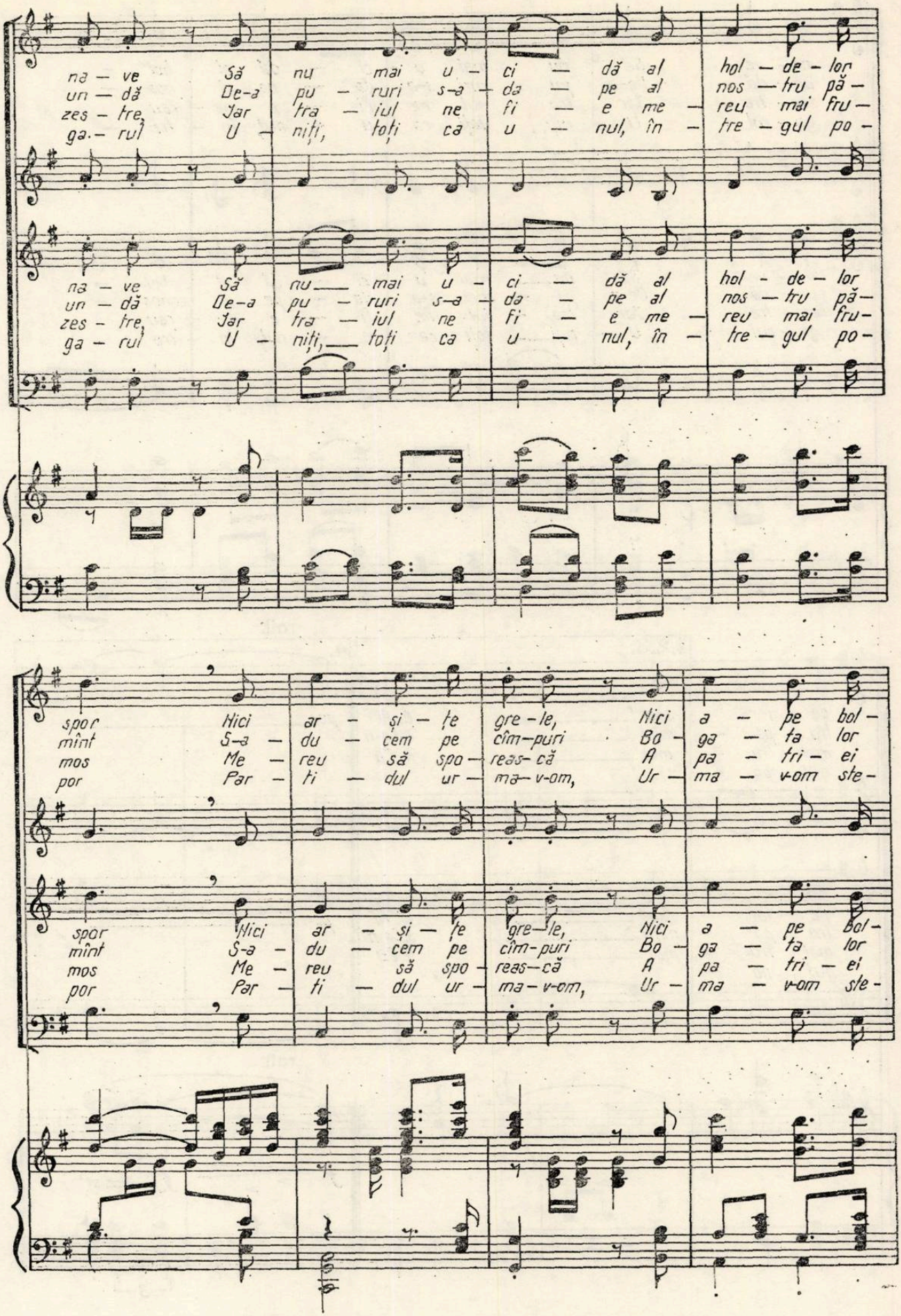
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

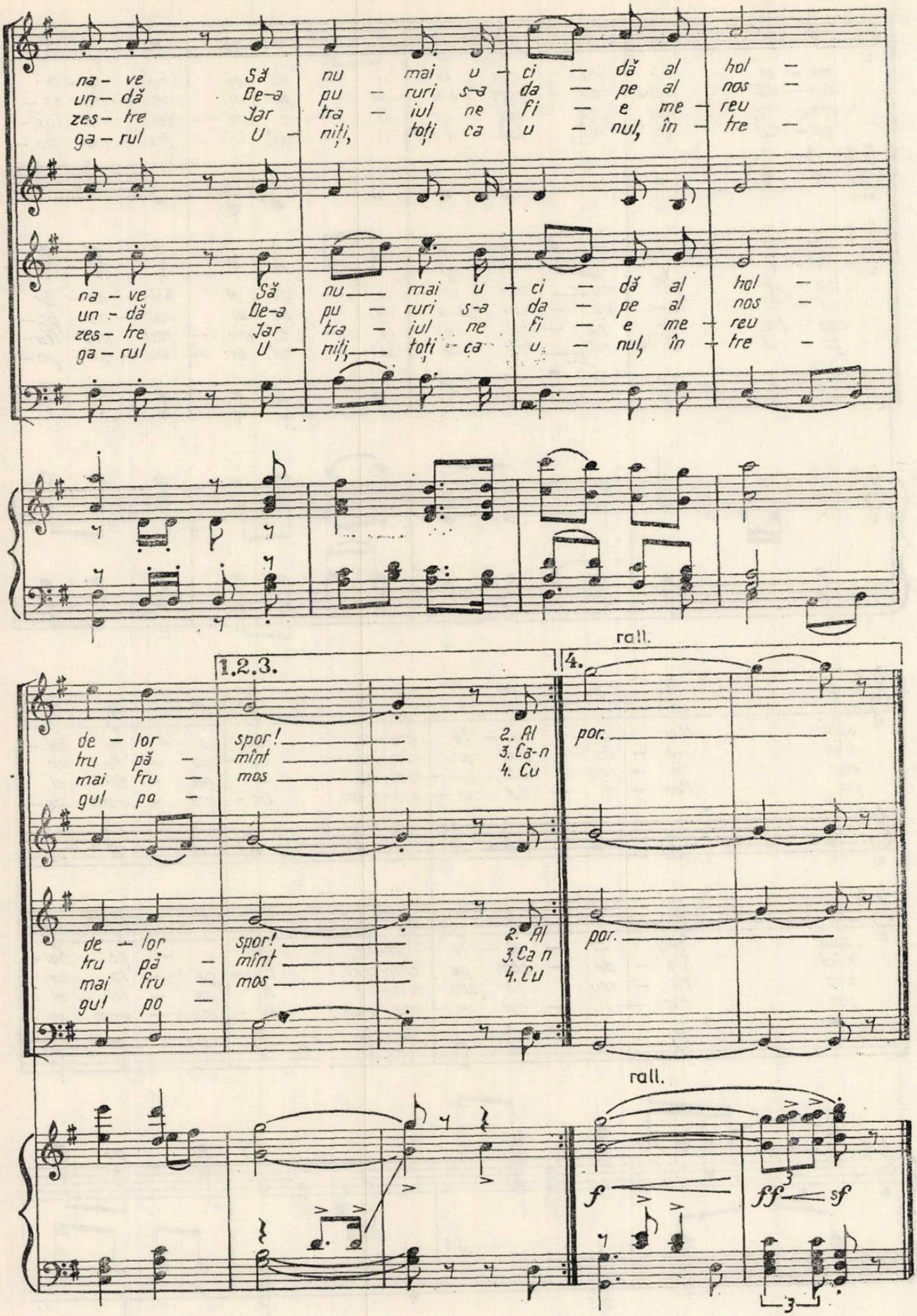
GRĂDINĂ SĂ FACEM AL ȚĂRII OGOR !

Versurile și muzica de Teodor Bratu




ti - dul, Gră - di - nă să fa - cem al tă - rii o -
nu - biu, Pri - e - teni, prin tim - puri ne-au fost şi ne
la - nuri Să creas - că pă - du - rea cu fos - net du -
noas-tre Gră - di - nă să fa - cem al tă - rii o -
Gră - di - nă, al tă - rii o -
Pri - e - teni ne-au fost şi ne
Să creas - că. cu fos - net du -
Gră - di - nă al tă - rii o -
Al tă - rii o -
Ne-au fost şi ne
Cu fos - net du -
Al tă - rii o -
gor Nici ar - şi - te gre - le, Nici a - pe bol -
sînt S-a - du - cem pe cîm - puri Bo - ga - ta lor
ios. Me - reu să spo - reas - că A - pa - tri - ei
gor Par - ti - dul ur - ma - vom, Ur - ma - vom ste -
gor Nici ar - şi - te gre - le, Nici a - pe bol -
sînt S-a - du - cem pe cîm - puri Bo - ga - ta lor
ios. Me - reu să spo - reas - că A - pa - tri - ei
gor Par - ti - dul ur - ma - vom, Ur - ma - vom ste -


na — ve Să nu mai u — ci — dă al hol — de — lor
un — dă De-a pu — ruri s-a — da — pe al nos — tru pă —
zes — tre, Iar tra — iul ne fi — e me — reu mai fru —
ga — rul U — nii, toți ca u — nul, în — tre — gul po —
spor Nici ar — și — te gre — le, Nici a — pe bol —
mînt S-a — du — cem pe cîm — puri Bo — ga — ta lor
mos Me — reu să spo — reas — că A — pa — tri — ei
por Par — ti — dul ur — ma — v-om, Ur — ma — v-om ste —


na – ve Să nu mai u – ci – dă al hol –
un – dă De-a pu – ruri s-a da – pe al nos –
zes – tre Jar tra – iul ne fi – e me – reu
ga – rul U – niți, toți ca u – nul, în – tre –
rall.
1.2.3.
4.
de – lor spor! 2. Al por.
tru pă – mînt 3. Ca-n
mai fru – mos 4. Cu
gul po –
rall.
f
ff
sf
3

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR.9(372) SEPTEMBRIE 1983

Festivalul național „Cîntarea României"

Responsabilitate patriotică și orizont creator în lumina documentelor consfătuirii de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative

DR. VASILE TOMESCU

Investită prin rațiunea existenței sale cu însușirea de a transmite un mesaj „de la inimă la inimă", arta muzicii este o mărturie specifică a vieții și luptei popoarelor pentru libertate, independență și progres social, un factor de propulsare a conștiinței pe treptele cunoașterii adevărului, binelui și frumosului, de angajare a ființei umane pe drumul desăvîrșirii moral-estetice. Chemînd pe muzicieni, împreună cu toți slujitorii culturii din patria socialistă, să-și sporească aportul la edificarea spirituală a contemporanilor, la formarea conștiinței omului nou, secretarul general al partidului a evidențiat încă o dată cu un strălucit prestigiu nobilul statut al activității de creație și interpretare, de dezbatere teoretică și educație prin mijloacele artei sunetelor. Exigențele formulate de președintele României Socialiste în cuvîntarea rostită la recenta Consfătuire de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative constituie și pentru oamenii de muzică un nou și dinamizator program de perspectivă fundamentat pe concepția despre cultură și artă ca parte integrantă a revoluției prin care se construiește societatea socialistă multilateral dezvoltată pe vatra strămoșească și se desăvîrșește personalitatea făuritorilor acesteia. Opțiunea estetică se adevereşte astfel a fi un act politic, o atitudine militantă în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului. Aceasta se referă atît la muzicienii profesioniști cît și la milioanele de talente din rîndul maselor, care cultivă frumosul muzical în calitate de artiști sau admiratori ai artei. Iată de ce orientarea în direcția justă a eforturilor din acest domeniu reprezintă un imperativ de stringentă actualitate.

În climatul fertil al societății noastre contemporane, creația componistică, gîndirea teoretică, arta interpretativă și educația muzicală au obținut succese considerabile, concretizate în realizări care se bucură de prețuirea publicului larg. Ele pun în lumină atașamentul profund al muzicienilor la tradițiile culturii naționale, spiritul de responsabilitate patriotică și umanistă ce prezidează în procesul de elaborare a operei de artă, exigența în ce privește însușirea și valorificarea măiestriei creatoare. Depășind orientările dogmatice sterile, caduce, care în trecut au exercitat o anumită influență, cultura noastră muzicală s-a afirmat în ultimii optsprezece ani pe o linie ascendentă. Aceasta a solicitat cu o intensitate fără precedent aportul compozitorilor, interpreților, muzicologilor, educatorilor la lărgirea orizontului de gîndire și practică artistică fructificînd tezaurul original al melosului național și investigînd cu cutezanță și personalitate fenomenele sonore pe baza experienței pozitive și a datelor științei universale contemporane. Cele mai reprezentative creații realizate în România Socialistă în această perioadă se remarcă prin căldura inspirației melodice, prin expresivitatea dezvoltărilor polifonice și orchestrale, prin relieful și densitatea conținutului de idei și sentimente. Acestea sînt o emanație a spiritualității proprii poporului român, a conștiinței privind continuitatea istorică și lupta neînfricată pentru libertate și independență cu care se identifică națiunea noastră, a măreței epoci de transformări revoluționare avînd ca finalitate edificarea unei civilizații materiale și spirituale superioare în patria străbună.

Manifestare inedită prin amploarea domeniilor de creație pe care le stimulează, festivalul național „Cîntarea României" constituie și pentru muzică un cadru generos al dialogului artei cu viața și exigențele maselor vizînd revigorarea permanentă a muzicii profesioniste la contactul nemijlocit cu mișcarea de amatori, cu valorile autentice ale folclorului. Cea de a patra ediție a festivalului „Cîntarea României" se definește prin progrese substanțiale în sensul activizării și promovării unui efect sporit de formații și soliști de pe întreg cuprinsul țării, ca și în sensul ridicării măiestriei artistice, perfecționării calității actului artistic în ansamblu. Creații muzicale de toate genurile aparținînd diferitelor perioade de dezvoltare a culturii naționale au fost interpretate la un nivel artistic apreciabil de numeroși soliști, dirijori, formații corale, orchestrale și camerale, ansambluri de teatru muzical printr-o dăruire intensă și continuă

de-a lungul actualei ediții a festivalului. Stagiunile artistice curente, festivaluri și concursuri organizate în toate județele țării, emisiuni de radio și televiziune, cartea și discul, activitatea de educație muzicală au pus în lumină cuceririle de frunte ale școlii muzicale românești clasice și contemporane, valorile artei universale din toate timpurile, tezaurul folcloric național, prin care se perpetuează de secole și milenii geniul creator și interpretativ al locuitorilor acestui pămînt. Actuala ediție a consacrat creații muzicale realizate în perioada 1981—1983, cum sînt cîntece patriotice, piese corale de o mare diversitate tematică, melodii lirice, lucrări simfonice, concertante, camerale, muzical-dramatice, de fanfară. Multe din înfăptuirile muzicii românești contemporane s-au bucurat de prețuire peste hotare, concretizată în premii prestigioase.

Toate aceste împliniri reprezintă un temeinic punct de plecare pentru dezbaterea exigentă a problemelor actuale ale vieții noastre muzicale în spiritul documentelor Consfătuirii la care ne-am referit, astfel încît să determinăm un nou avînt în acest domeniu, perfecționînd activitatea instituțiilor de specialitate, eliminînd neajunsurile care persistă în acest domeniu. Se impune astfel reexaminarea repertoriului de toate genurile, astfel încît să asigurăm o prezență corespunzătoare a celor mai valoroase și semnificative creații ale patrimoniului muzical național și universal, în măsură să îmbogățească orizontul spiritual al maselor. Este important să acționăm conștienți de faptul că frumosul se învață, gustul se educă și astfel fenomenele de poluare a vieții artistice prin substituirea valorilor autentice de profundă vibrație patriotică și umanistă cu subproduse care dezumanizează, cultivă pornirile instinctuale, primare, disprețul față de cultura națională, mimetismul cosmopolit străin în fapt de prețuirea avizată a înfăptuirilor culturii mondiale, toate aceste excrescențe pe trupul robust al muzicalității poporului nostru trebuie disecate în profunzime și combătute cu eficiență. În acest sens este necesară organizarea de dezbateri cu concursul Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, organizațiilor de tineret, pentru a determina creșterea spiritului de discernămînt, atragerea și îndrumarea vîrstelor în plin proces de formare spre frumosul autentic, spre tezaurul artei sonore pentru a cărui punere în lumină în incinta sălilor de concert și pe scenele teatrelor muzicale societatea noastră consacră de altfel însemnate eforturi de ordin moral și material. Implică un salt în sensul cultivării interesului tineretului pentru valorile culturii muzicale naționale nu numai datoria noastră de educatori — la nivelul instituțiilor de specialitate, al școlii în general, — dar și mîndria de a milita pentru perpetuarea acestor valori, de a transmite prezentului și posterității înaltul lor mesaj de idei și sentimente. Or, cîte spectacole de operă și balet, cîte concerte de prim ordin pentru educația tineretului, cu distribuții de valoare, nu au avut loc în săli prea puțin populate, în timp ce manifestări de un caracter rudimentar, pseudo-artistic declanșează o participare cu totul nemeritată! Cît de departe de exigențele culturale actuale sînt programele muzicale ale unor formații și soliști care cîntă în stațiunile de odihnă, în restaurante și baruri, în turnee improvizate, cît de aservite formulelor stereotipe sînt programele de cîntece și dansuri populare neavizate ale unor soliști și ansambluri ce nu urmăresc cîtuși de puțin promovarea moștenirii artistice naționale! Cît de scăzut este uneori nivelul artistic al corurilor, echipelor de dansuri sau unor trubaduri fără instruire cărora le facem publicitate nejustificată în loc să îi sprijinim să se perfecționeze!

Frontul creației noastre muzicale, mai activ ca oricînd în trecut, este chemat să răspundă unor cerințe esențiale ale vieții spirituale contemporane. Sînt așteptate cîntece de amplă rezonanță, inspirate din preocupările oamenilor muncii care lucrează în sectoare specifice ale industriei, agriculturii, pe marile șantiere ale patriei. Genuri cu largi resurse în ce privește redarea conflictuală, dinamică a realității, opera, baletul, cantata, oratoriul, muzica simfonică cu temă au menirea să portretizeze etic și estetic pe eroii zilelor noastre, să-i prezinte ca modele de urmat în societate, în contrast cu mentalități și atitudini retrograde, susceptibile de a fi supuse ascuțișului satirei. Marile tradiții ale creației muzicale românești inspirate din pagini glorioase de istorie a patriei constituie o experiență inestimabilă, un criteriu pentru evocarea puternică, elocventă a momentelor ce au pregătit drumul României de azi, liberă, în plină ascensiune:

Reușita compozitorilor este condiționată de conlucrarea fructuoasă cu poeți și dramaturgi, cu autori de spectacol, cu instituții de specialitate. O mai bună coordonare a eforturilor, un stil de muncă mai adecvat problemelor specifice artelor sincretice sînt în măsură să producă saltul calitativ în această direcție. Arta interpretativă, cercetarea teoretică și istorică, educația muzicală au un cîmp nelimitat de afirmare pe drumul apropierii continui a muzicii de sensibilitatea publicului larg, ca și pe drumul popularizării valorilor naționale în cadrul vieții artistice de peste hotare. Critica muzicală trebuie să devină o tribună de dezbateri susținute în permanență astfel încît să orienteze eficient, să informeze prompt, să educe opinia publică împotriva fenomenelor de poluare. Iată, schițat numai, un program de acțiuni care credem că pot constitui preocupări ale instituțiilor muzicale și ale slujitorilor muzicii astfel încît noua stagiune să se înscrie ca o etapă nouă în dezvotarea culturii muzicale din țara noastră.

Exigențe și înnoiri pe scena festivalului național „Cîntarea României"

Arta își are rădăcinile în nevoia omului de a se exprima. Este un adevăr confirmat de întreaga experiență a creației artistice autentice. Un adevăr pe care manisfestările celei de IV-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României" l-a pus în evidență cu o nouă și puternică strălucire, el fiind potențat, în acest caz, ca de altfel în general în condițiile culturii socialiste românești, de declanșarea unor energii creatoare impresionante.

„Va veni o vreme — spunea Georges Sand — cînd plugarul va putea fi și un artist, dacă nu spre a se exprima, cel puțin spre a simți frumosul". Plugarul român a fost din totdeauna și un artist ale cărui creații i-au exprimat viața cu avînturile, bucuriile și speranțele ei, cu căderile și deznădejdile ei de-o clipă, cu lupta ei pentru cucerirea unui ideal moral, social și politic superior. Pentru că, într-adevăr, ca întruchipare a idealurilor ce au stat la temelia vieții poporului român, arta a contribuit substanțial la „dăltuirea", în istoria umanității a unei fizionomii morale și spirituale specifice, reprezentînd una dintre însușirile lor primordiale.

O analiză lucidă și rațională a situației artelor în contextul culturii noastre socialiste, așa cum ni s-au înfățișat acestea și în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" este însă edificatoare pentru amploarea și profunzimea implicării maselor largi populare în procesul creației culturale. Nu voi spune, cum greșit se mai insinuează uneori, că participarea maselor la făurirea culturii este de natură să diminueze rolul creatorilor profesioniști în frontul deschis al afirmării valorilor spiritului creator românesc. Dimpotrivă. Pe fondul efervescenței creatoare fără precedent, au crescut și cresc continuu exigențele creației profesionale.

Aceasta este una dintre cele mai importante concluzii pe care am putut-o desprinde urmărind și audiind zeci și sute de spectacole prezentate pe scena celei de a IV-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României". Creatorii valorilor spirituale, în speță a celor muzicale, pot să afirme că prin operele lor, de la cîntecul simplu de muzică ușoară, sau de la cîntecul pentru voce și pian, pînă la ample lucrări corale, vocal-simfonice, simfonice și dramatice-muzicale, lucrări dimensionate de vibrația și patosul umanismului revoluționar, au cucerit în cadrul manifestărilor festivalului, o recunoaștere meritată a contribuției importante pe care o aduc la evoluția societății românești contemporane, au dobîndit noi pași pe drumul afirmării lor în libertate și demnitate.

Este aceasta încă o dovadă că cerințele lumii și complexele ei trăiri contemporane adîncesc, din ce în ce mai mult, necesitatea dezvoltării pe toate dimensiunile a artei și culturii, proces în care, între creația populară și creația profesioniștilor, au loc fenomene de reciprocă determinare. Noțiunea de participare a unora sau a altora la actul culturii tinde să se încorporeze în conceptul activității permanente. În acest sens apare evidentă preocuparea creatorilor pentru continua înnoire și perfecționare a metodologiilor creatoare, a mijloacelor variate de exprimare artistică, pentru înlăturarea oricăror tendințe dogmatice, de exclusivism sau rigiditate, din aria creației muzicale, fenomene respinse de organismul viu al culturii socialiste.

Nu este în intenția mea să dezvolt acum și pe larg multiplele semnificații ale faptelor de artă, petrecute pe scenele festivalului. Ele sînt multe. În multitudinea lor, însă, ele conduc la concluzia că în contextul vieții noastre de azi, problema valorilor spirituale, ca de altfel, în general, problema valorilor umane, se pune într-un mod specific. Și asta pentru că niciodată, în trecut, existența omului nu a depins așa de mult de valori. Valorile, însă, în dinamica fără precedent a revoluției contemporane nu mai pot apărea „de la sine", învățarea spontană nu mai poate fi eficientă ; se pune cu acuitate problema elaborării unor forme și sisteme noi, superioare, pe cît posibil decantate de experiențele exclusiv cantitative, multe din ele minate de formalism birocratic și de rutină.

Prezența muzicii, în toată varietatea și diversitatea formelor ei de manifestare, pe scenele festivalului, a relevat și de data aceasta un potențial creator inepuizabil. Orchestre de muzică ușoară și de jazz, formații de muzică folk, coruri mixte, cu sau fără acompaniament de orchestră, coruri de cameră, diferite alte alcătuiri corale mixte sau pe voci egale, fanfare, orchestre de muzică populară, orchestre simfonice și semisimfonice, orchestre de estradă, ansambluri de cîntece și dansuri, ansambluri de operă, operetă și balet etc., iată evantaiul deosebit de cuprinzător al participării muzicii la înnobilarea vieții noastre spirituale, la definirea caracterului de masă al festivalului „Cîntarea României".

Repertoriile acestor formații au cuprins sute de lucrări, în genurile specifice, îmbră-

țișînd o arie tematică deosebit de largă, vizînd problematica omului contemporan în toată complexitatea și bogăția ei. Pacea, munca, prietenia, ideile frumosului, sentimentele înălțătoare ale dragostei față de țară, față de valorile culturii naționale și universale, față de Partidul Comunist și față de idealurile socialismului și comunismului, bucuria de a trăi, toate acestea au înnobilat mesajul muzicii prezente în manifestările festivalului, au conferit sens major activității în acest domeniu esențial al vieții noastre spirituale.

Un loc important în cadrul manifestărilor muzicale l-au ocupat — după cum s-a putut desprinde și din enumerarea de mai sus — concertele de muzică ușoară, de jazz, de muzică folk și spectacolele de estradă. O adevărată revărsare de talente, de tinerețe și entuziasm creator. Nu aș vrea, nici în acest caz, să insist asupra aspectelor cantitative. Într-adevăr, sute de formații diferențiate într-o varietate tipologică remarcabilă : orchestre, grupuri instrumentale diverse, grupuri vocal-instrumentale, formații de muzică progresivă, estradă etc., etc.

Muzica românească este, tocmai sub această acțiune puternică și variată a vieții, vie, dinamică, expresivă. De la Suceava și Piatra Neamț, la Iași și Vaslui, la Galați și Brăila, la Ploiești și Brașov, la Cluj-Napoca, Baia Mare, Satu-Mare, Tg. Mureș, Timișoara, Sibiu și Craiova, peste tot, verva creației spirituale românești este ilustrată convingător de multiple activități în domeniile amintite ale muzicii.

Există însă și în aceste domenii, cum am încercat să schițez, la începutul acestor rînduri, unele cerințe specifice. O primă idee s-ar referi, firesc, la capacitatea în ansamblu a formațiilor de muzică ușoară, jazz, folk și estradă, precum și a soliștilor în aceste genuri, de a aborda un repertoriu adecvat cerințelor tematic-educative și, deopotrivă, posibilităților lor tehnico-interpretative.

Au fost cazuri cînd unele formații au venit în concurs cu lucrări din repertoriul internațional în variante românești, fără a ști, cel puțin, acest lucru. Au fost, de asemenea, foarte multe cazuri, în care tendința, în fapt pozitivă, de a promova creații originale ale unor membri ai formațiilor respective, a determinat includerea în repertoriu a unor lucrări slabe, alcătuiri diletante de sunete și cuvinte, împrumutîndu-se modele de aiurea, fără substanță.

În felul acesta, din miile de piese de muzică ușoară, existente în patrimoniul muzicii românești, destul de puține au mai avut loc în programele respective.

Este aici o problemă mai complexă care ține și de calitatea și eficiența difuzării în mase a noilor creații, dar și de calitatea îndrumării, la nivel județean, a acestor formații.

În ceea ce privește ansamblurile de estradă, problema repertoriului apare și mai spinoasă. Am văzut spectacole de estradă la București, la Tîrgoviște și Moreni, la Bacău și Piatra Neamț, la Baia Mare și Oradea, la Timișoara și în alte locuri. Forțe artistice potențial bune. Spectacolele însă, în multe cazuri, însăilări diletante de muzici și umor cu rezonanță slabă, cu momente coregrafice în care bunăvoința nu-și găsea corespondent decît în fastul luxuriant al costumelor. E drept, autorii de spectacole de estradă, autori colectivi de fapt, sînt puțini. Cei care sînt, însă, ca și alții care mai pot fi descoperiți, au nevoie de o îndrumare competentă și sistematică. Poate nu ar fi rău ca înaintea punerii în scenă a spectacolelor de estradă, muzicile acestora să fie aprobate de Uniunea compozitorilor, așa cum se întîmplă cu tot felul de muzici.

Multă, prea multă muzică de proastă calitate a putut fi ascultată și în programele formațiilor de muzică folk. Totuși este de subliniat o anumită tendință pozitivă în activitatea acestor formații. Este vorba de implantarea muzicii folk în teritorii mai vechi sau mai noi ale spiritualității românești, ceea ce conferă repertoriului acestor formații o apartenență expresivă la cultura națională. Asemenea formații au putut fi văzute în județele Bacău, Neamț, Bihor, Dîmbovița, Prahova, în Municipiul București și altele.

Remarcabilă a fost prezența muzicii ușoare, de jazz și de estradă și sub raportul calității interpretative, vădind, cum am mai spus, existența unor talente remarcabile și, totodată, caracterul benefic al Festivalului Național „Cîntarea României" în stimularea, creșterea și promovarea acestor talente. Totuși, va trebui să se înțeleagă că nici aici, ca în nici unul din domeniile vieții noastre, valorile nu vin „de la sine". Dobîndirea unei noi calități, adică realizarea saltului necesar, la nivelul exigențelor impuse de politica culturală a Partidului, de dinamica vieții spirituale românești contemporane, cer și aici o mai operativă racordare la criteriile profesionalității. Premisele unui asemenea salt sînt cît se poate de favorabile.

Vasile DONOSE

Orchestre simfonice și formații de cameră

Actuala ediție s-a constituit într-o demonstrație peremptorie a nivelului nu înalt ci foarte înalt al orchestrelor noastre simfonice. Afirmația nu poate surprinde pe nimeni în ce privește Filarmonicile din București, Cluj-Napoca, Iași, Tîrgu-Mureș, Brașov, Craiova, Arad, Sibiu, ale căror evoluții din ultimele cel puțin zece stagiuni s-au situat constant la cote valorice ridicate. „Provincialismul" unor formații este o amintire nu numai în privința acestora, ci și a celorlalte, considerate cîndva mai modeste prin potențial și orientare repertorială ; astăzi avem un front simfonic unitar, viguros, bine condus, eficient în acțiunile de creștere și educare a publicului (în sensul preferințelor, gustului și exigenței). Noile generații de absolvenți ai celor trei conservatoare, excelent pregătiți, au umplut goluri și au eliminat unda de diletantism care mai dăinuia prin unele compartimente. S-au creat astfel premisele abordării fără riscuri a literaturii simfonice fundamentale, cu extensia așteptată și binevenită înspre zonele contemporane.

Judecînd repertoriul, trebuie să ținem seama de tradițiile locale, de potențialul fiecărui colectiv (care, nu numai prin numărul executanților, ci și prin deschiderea lor profesională, proces ceva mai îndelungat necesar unui spirit de abordare a partiturii, apare favorabil unei mult mai largi cuprinderi), de publicul său (aflat pe alocuri în plin proces de constituire ca entitate culturală sensibilă la fenomenul muzicii noi). Sigur că, în ansamblu, am fi dorit o prezență mai marcată a muzicii clasicilor noștri : în afară de Enescu (ascultat în cele trei simfonii, suitele *Săteasca* și *Castelana, Poema română, Simfonia de cameră, Liedurile pe versuri de Clément Marot,* orchestrate de Theodor Grigoriu, *Preludiul la unison* din *Suita I),* credem că marea generație interbelică a fost în general neglijată (doar Jora, la Filarmonica „George Enescu" și la Sibiu, Drăgoi la Arad, Richter la Sibiu, Negrea la Satu Mare, Castaldi la Constanța), în raport cu valoarea creației și cu virtuțile sale formative pentru interpreți și auditori. Este de subliniat că această scădere (relativă) a fost compensată din plin de programarea lucrărilor noi. Astfel, au fost multe prime audiții locale (prea numeroase pentru a le înșira) și prime audiții absolute — *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră* de Wilhelm Berger (Filarmonica din București), *Concertul pentru cvartet de coarde și orchestră* de Dumitru Bughici (Cluj-Napoca), *Concertul pentru vioară* de Cristian Misievici (Iași), *Oratoriul „Ecouri"* de Remus Georgescu (Timișoara), *Cantata „Flăcări de sînge"* de Dumitru Capoianu (Tîrgu Mureș), *Concertul pentru pian* de Paul Richter (la Sibiu ; partitura, pierdută acum peste patru decenii, a fost reconstituită de Hans-Peter Türk), *Concertul pentru violoncel* de Carmen Petra-Basacopol (la Ploiești mai întîi, apoi la Radioteleviziune). În această ordine de idei, merită o mențiune faptul că literatura de ultimă oră părea inabordabilă unor orchestre care, astăzi, o redau în stilul cel mai adecvat, ca probă a maturității lor și a înțelegerii spiritului ei : Oradea, Bacău, Botoșani, Ploiești (celelalte își obișnuiseră publicul cu limbajele foarte noi). De asemenea, este relevantă preocuparea de a promova compozitori din partea locului, fără a cădea în patriotism local (care e blamabil numai dacă produce false ierarhii valorice), atît în ceea ce privește cei vechi, cît și pe cei noi (s-au impus, în această ordine de idei, formațiile din Iași, Arad, Tîrgu Mureș).

Interpretările au fost în general deasupra nivelului știut și așteptat. Explicația stă în seriozitatea pregătirii concertelor din etapa republicană ; ea singură — pregătirea — nu ar fi putut asigura performanțele obținute, dacă nu i-ar fi stat la bază permanenta preocupare de progres, ambiția autodepășirii. Bănuiesc că pentru publicul local ținuta acestor concerte nu a fost surprinzătoare, ci în nota obișnuită a stagiunii. Așa este normal, manifestarea nefiind o competiție ocazională, ci expresia muncii curente, pusă în slujba propășirii artei muzicale românești. Aprofundarea partiturilor de către dirijori și ansambluri, asigurarea omogenității de viziune și redare, răspunderea individuală (nu numai cea firească, din solourile multiple), sentimentul apartenenței la un colectiv ce țintește atingerea statutului de model nu pot să nu se constituie în motive de elogiu la adresa celor mai multe dintre organismele noastre simfonice. Nu putem trece peste contribuția superioară a corurilor (la Filarmonicile care le au), în pofida numărului drastic redus al cîntăreților, a uzurii multor voci din cauza anilor de serviciu. Este îmbucurător de relevat că frontului solistic consacrat (alcătuit din Valentin Gheorghiu, Ștefan Ruha și cvartetul „Napoca", Gavril Costea, Pompei Hărășteanu, Daniel Podlovski, Aurelian-Octav Popa, Valeriu Maior) i se adaugă viguroase și nuanțate prezențe noi : Mihaela Martin, Cristian Ifrim, Marin Cazacu, Adriana Stoica, Dana Borșan, Ioana Bogoș ș.a.

Concluzînd, putem afirma cu deplin temei că în privința orchestrelor simfonice asistăm la un proces de egalizare *la nivelul superior* a formațiilor, ceea ce satisface nevoi muzicale exigente, contribuind la definirea caracterului în ansamblu al vieții noastre spirituale actuale.

Sectorul cameral, mult diversificat, își relevă cu ceva mai multă dificultate performanțele. Au evoluat orchestre de cameră, ansambluri felurite (de la cupluri de sonate la cvintete), soliști instrumentiști (nu dintre cei încadrați ca atare, ci membrii ai orchestrelor, cu activitate incipientă sau suficient de cunoscută, oricum înzestrați pentru evoluții mai mult decît notabile). Nu se pot discerne decît cîteva linii de forță, legate de repertoriu și tipul formațiilor, ca și de selecția realizată la etajul județean. Nu voi stărui asupra rosturilor muzicii de cameră în rafinarea artei interpretului, ca și în cea a publicului de a asculta (căci și aceasta este nu doar obișnuință, ci știință și artă). Baza orchestrei rămîne compartimentul coardelor și lucrul cu acesta se repercutează asupra calității de ansamblu. Am avut confirmarea la orchestrele din Cluj-Napoca (a Filarmonicii — cea a Operei Române aflîndu-se încă pe drumul spre desăvîrșire), Timișoara, Tîrgu Mureș, Bacău și Botoșani (evident că între ele sînt diferențe, dar fiecare impune prin maturitate, flexibilitate, subtilitate) și într-o măsură mai mică la cele care au abordat un repertoriu mai îndepărtat de literatura fundamentală — Ploiești *(Simfonia de cameră* de Enescu, totuși atent și distinct construită sub bagheta lui Cristian Brâncuși), Oradea (piese cu un limbaj care nu lasă să se întrevadă travaliul specific). Rezultate notabile a obținut orchestra constănțeană, al cărei concert simfonic (!) a fost alcătuit din 6 piese camerale (plus *Preludiul la unison* din *Suita I* de Enescu, cîntat numai de coarde, fără timpanul care făcea figurație pe podium).

La formațiile camerale s-au remarcat cvartetele de coarde „Voces" din Iași, „Timișoara", „Pro camera" (Cluj-Napoca), „Euphonia" (Tîrgu Mureș), „Clasic" (București), cel craiovean, cvintetele „Musica Nova" și „Concordia" (București), „Armonia" (alămuri, Timișoara). La Arad activează două cvartete noi (pe lîngă consacratul „Philharmonica"), foarte promițătoare, la Satu Mare de asemenea unul aflat pe calea realizărilor majore. Este de dorit ca fiecare orchestră să-și aibă un cvartet de coarde și un cvintet de suflători, formațiile tipice ale genului, a căror literatură românească este îndestulătoare (mereu apar lucrări noi) și substanțială. Surprinde absența triourilor cu pian (excepțînd Craiova). Duourile s-au diversificat mult dincolo de cuplu de sonate pentru pian și vioară, violoncel sau oboi (ilustrat cu forță de Octavian Rațiu — Doina Micu, Radu Ungureanu — Inna Oncescu, Eleonora Rotărăscu — Camelia Cojocaru, Ilse Herbert — Gerda Turk, Romică Rîmbu — Simona Mihai), remarcîndu-se și unele combinații inedite (aici se pune problema stabilității, avînd prea puține piese) : Ioan Covaci (percuție) — Kisspal Sandor (pian), Miklos Andrei (violă) — Szabo Arpad (violoncel), Iosif Thurzo (violă) — Kinda Iosif (contrabas). Desigur că se pot constitui formații ad-hoc cu instrumentiști foarte buni (un exemplu : la Ploiești, trioul de coarde grave), dar este de dorit cultivarea sistematică și permanentă a celor de bază.

La secțiunea soliști s-au prezentat cîteva zeci de instrumentiști, neîndoielnic dintre cei mai dotați, dar *nu toți* din această categorie (unii vor fi fost finaliști la edițiile anterioare, alții nu s-au încumetat sau, citind cu atenție regulamentul, au considerat că nu au activitatea suficient de susținută pe acest plan). Explozia de talente pianistice s-a făcut simțită. Avem o pleiadă de foarte tineri pianiști de mare anvergură, care trebuie sprijiniți întru afirmarea îndreptățită de talentul și munca lor : Sorin Petrescu, Mihai Ungureanu, Andrei Deleanu, Sorin Melinte, Dragoș Mihăilescu, Dana Borșan. La orgă, Felician Roșca a lăsat impresia unui muzician solid, plin de rigoare și fantezie. Flautisul Florin Ouatu, harpista Stana Bunea, clarinetistul Ion Nedelciu, violoniștii Mircea Fînață, Alexandru Kennyö, Cristian Pintilie, Violeta Cîrstea, Daniela Isifciuc, violistele Rodica Iftode, Cristina Dumitriu, Camelia Petroiu, violonceliștii Valentin Arcu, Alexandru Moroșanu, Ștefan Zărnescu, George Atanasiu, Zoltan Szabo, Szabo Geza, Ioana Ostafie, trompetistul Hans-Paul Fuss, cornistul Erasmus Minkievici — iată nume care încep să însemne ceva în viața noastră muzicală. Pentru ansamblurile camerale, pentru toți cei cu aptitudini solistice cheia de boltă o reprezintă în momentul de față programarea. Ar trebui ca fiecare orchestră și Filarmonică să fie, asemenea celei din București, organizatoare de concerte camerale cu frecvență regulată, la sediu și în afară, pentru a oferi publicului un domeniu vast de valori ale creației și un mănunchi viguros de tinere talente.

Palmaresul simfonic și cameral este bogat și divers ; dar nu competitivitatea urmărind clasificări este scopul Festivalului, ci creșterea calitativă a repertoriilor și interpretării. Din acest punct de vedere — *și* din acest punct de vedere — filarmonicile și orchestrele noastre simfonice și-au făcut din plin datoria.

Petre CODREANU

Teatre de operă

Care ar putea fi concluziile posibil de desprins pe marginea participării colectivelor teatrelor lirice românești în faza republicană a Festivalului Național „Cîntarea României", secția de operă și balet ?

În primul rînd, fapt evident este că nu se mai poate vorbi astăzi sub nici o formă despre exercitarea unui monopol cultural al capitalei asupra celorlalte centre muzicale ale țării. Cu alte cuvinte, colectivele artistice bucureștene — și aceasta este o realitate subliniată de critica muzicală nu numai cu prilejul momentelor de bilanț sau de concurs ci și cu cele mai diverse ocazii, de obicei urmărindu-se desfășurarea obișnuită a stagiunilor muzicale în toate centrele țării — se măsoară de la egal la egal cu oricare alt colectiv artistic al țării, deosebirile calitative venind, în linii mari, numai în ordinea cantității de muncă depuse (bineînțeles, în ceea ce privește calitatea forțelor artistice, în multe cazuri, capitala este favorizată ; nu în toate compartimentele însă, existînd la ora actuală multe alte locuri unde se face artă de calitate pornind de la una dintre indispensabilele premise: valoarea colectivului interpretativ). Am putut astfel urmări spectacole de operă de indiscutabil nivel : *Alexandru Lăpușneanu* de Alexandru Zirra la Opera Română din Iași sau *Tudor din Vladimiri* de Teodor Bratu la Teatrul liric din Craiova sînt montări care rivalizează pe picior de egalitate cu spectacolul cu care opera bucureșteană s-a prezentat în festival, operele *Interogatoriul din zori* și *Noaptea cea mai lungă* de Doru Popovici, la rîndul lor, excelente creații regizorale grefîndu-se pe un suport muzical deosebit.

Dacă, în ceea ce privește calitatea montărilor — se știe că ea depinde de o multiudine de factori dintre care unii au fost deja enumerați : valoarea colectivelor, excelența forțelor interpretative principale, coeziunea compartimentelor, fantezia și profesionalismul celor care realizează montările etc. — am putut întîlni creații deosebite în centre muzicale de mai redusă tradiție sau de mai mică amploare cultural-educativă (lista colectivelor premiate arată elocvent ordinea în care s-au prezentat, din punct de vedere artistic, teatrele lirice ale țării), în ceea ce privește orientarea repertorială, ținînd cont de exigențele regulamentului festivalului-concurs, se pot ridica aici multe — și foarte importante ! — semne de întrebare. Astfel, clar este că, în domeniul artei coregrafice, repertoriul este deficitar. Abordăm aici și problema repertoriului, chiar dacă ea este colateral implicată în desfășurarea festivalului, în criteriile de notare a formațiilor participante, deoarece, în lipsa unui repertoriu adecvat, arta interpretativă bate pasul pe loc, se exercită în gol, între calitatea spectacolelor și calitatea partiturilor reprezentate existînd o interrelație de natură dialectică. Revenind așadar la balet, nu înțeleg de ce se recurge la partituri care au fost rezolvate strălucit, cu multă vreme în urmă, pe diverse scene ale țării (mă refer la baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu, pus în scenă mediocru la Teatrul liric din Constanța). De asemenea, nu înțeleg (sau înțeleg, prin explicația putinătății repertoriului) diversele montări care se fac după partituri inițial neavînd nici o tangență cu arta coregrafică. Este foarte adevărat, ele nu au numai valoare de experiment, multe din ele constituind adevărate reușite (montările realizate la Opera Română din Cluj-Napoca și la Teatrul „Fantasio" din Constanța pe muzica *Simfoniei a III-a* de George Enescu ; tot pe muzica lui Enescu, versiunea coregrafică a *Dixtuorului*, la Teatrul liric din Constanța) prin prisma originalității viziunilor coregrafice, a fanteziei dezvoltate de unii dintre coregrafii de autentică valoare ai scenelor românești (ne reapropiem de capitolul „forțe interpretative"). Rămîne aici însă o lacună repertorială care se cere avută în vedere în ceea ce privește elaborarea planului repertorial pentru viitor. La fel, greu pot sta laolaltă balete ca *Triumful iubirii* de Laurențiu Profeta, montat la Teatrul „N. Leonard" din Galați, sau *În țara codrilor de iarbă* tot de Laurențiu Profeta montat la Teatrul liric din Craiova alături de *Prinț și cerșetor* de Laurențiu Profeta remarcabil pus în scenă la Opera Română din Timișoara. Motivul — deosebirea de categorie, de anvergură, de orizont estetic și cultural între genuri (poate că aici s-ar cere o mai mare suplețe a regulamentului concursului, prevăzînd categorii speciale pentru spectacole de divertisment realizate însă cu o majoritate a mijloacelor ținînd de arta cultă coregrafică).

În ceea ce privește repertoriul de operă, problemele sînt, cred, de altă natură. În primul rînd, trebuie salutată cu entuziasm grija organelor de conducere în ceea ce privește restituirea patrimoniului muzical național (revenind la balet, nu putem să nu menționăm aici reluarea *Demoazelei Măriuța* de Mihail Jora pe scena Operei Române din București, reluare avînd aceleași semnificații ca și opțiunile repertoriale semnalate mai sus). Un asemenea act cultural este opera *Alexandru Lăpușneanu* de Alexandru Zirra, montată la Iași, cu prilejul aniversării centenarului Zirra. La fel, la Teatrul muzical din Brașov, punerea în scenă a oratoriului *Legenda mănăstirii Argeșului* de Iacob Mureșianu, cu titlul schimbat *Meșterul Manole*. Revenind însă la problemele ridicîndu-se cu acuitate în ceea ce privește repertoriul de operă, cred că mult prea puțin reprezentată este opera de factură modernă

atît ca scriitură cît și ca rezolvare scenică. Dacă se recurge la moștenirea clasicilor, faptul în sine este excelent ; de asemenea dacă se introduc în repertoriu lucrări contemporane ale unor maeștri mergînd în directă continuare pe o linie tradițională în exploatarea vocii și a instrumentelor — iarăși este foarte bine. Mai puțin bine este însă că, în afară de opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu (montată la Opera Română din Timișoara) n-am putut urmări nici o altă lucrare de orientare stilistică modernă (nu este aici loc să argumentăm ceea ce se poate înțelege prin „operă modernă"; de asemenea, nu are rost tot aici să enumerăm un repertoriu de lucrări de această factură de unde nu lipsesc — verdictul este al criticii muzicale și al muzicologilor — veritabile capodopere). Chiar dacă aceasta presupune înfrîngerea unor dificultăți orchestrale sporite — de multe ori, problema este numai superficial sau în necunoștință de cauză pusă — o oglindire fidelă a vieții componistice contemporane românești impune imperios o repartizare repertorială care să ofere acel echilibru între numărul montărilor unor partituri de factură clasică și cel al unor partituri de orientare „avangardist-modernistă" (ca să scriem astfel, cu mai multă sugestivitate).

Nu este aici cazul — și nu există nici spațiul tipografic necesar — să insistăm asupra numelor care s-au impus în această ediție a Festivalului Național „Cîntarea României". O amplă parcurgere a listei distincțiilor este mult mai elocventă. Util de semnalat este însă faptul că, în ceea ce privește dezvoltarea ulterioară a cîntăreților, în anii de după absolvirea conservatoarelor, scenele teatrelor lirice din țară oferă tot atîtea posibilități ca și cele ale marilor scene românești. Voci excelente, frumos continuate, stau drept elocventă dovadă pentru aceasta. Același lucru și în privința tinerilor balerini.

Viorel CREȚU

Coruri profesioniste

Ediția 1983 a Festivalului „Cîntarea României" a inclus, într-un compartiment al ei, întrecerea corurilor profesioniste, ansambluri care în majoritate activează pe lîngă Filarmonici.

În fruntea tuturor colectivelor de interpreți pe care le-am urmărit doresc să așez exemplara prezență a „Madrigal"-ului, corală care rămîne o emblemă reprezentativă a genului. Dirijorul Marin Constantin nu a cedat în nici un chip, din cuceririle coriștilor săi, astăzi „Madrigal"-ul prezentîndu-se la fel de tînăr în spirit, excelent pregătit profesional, competitiv la orice oră cu marile ansambluri de pretutindeni. În programul concertului festiv au figurat *Măreț precum Carpații* de Marin Constantin, balada *Soarele și luna* de Liana Alexandra și *Festum hibernum* de Alexandru Pașcanu. Prima alcătuire muzicală vibra prin două colinde izvorînd dintr-o sursă comună, ambele puse în slujba omagierii cu venerație a președintelui țării noastre. Apoi, cea mai recentă primă audiție a formației, balada semnată de foarte inspirata compozitoare Liana Alexandra, alcătuită din momente mioritice, care se schimbau datorită unor semnale poetice precise, a impresionat prin frumoasele voci albe mediane, ca și prin leagănul de armonii agreabile, pulsînd major-minor în final, ca o cheie muzicală a lucrării. Nostalgic a sunat și impresionanta plăsmuire aparținînd lui Alexandru Pașcanu, muzica ascultînd aici de natură, obiceiuri, încheindu-se cu o veritabilă *Odă a bucuriei*, cîntată cu *Sorcova* și *Steaua*. E adevărat că „Madrigal"-ul ocupă locul acelui model pe care l-ar putea urma toată lumea, dar am impresia că practic acest lucru nu se întîmplă ! Nu e vorba să preluăm de la „Madrigal" tehnica vocală propriu-zisă, ci ținuta artistică, muzicală, orientarea repertorială, într-adevăr exemplare și aplicabile cu siguranță.

Corul Radioteleviziunii Române este, de asemenea, un ansamblu prestigios, ținuta lui concertantă, cu toate diversele solicitări la care este chemat să răspundă, rămînînd impresionantă. În privința compozitorilor cîntați de acest cor, este interesant de observat că există practica colaborării cu un anumit număr de creatori, pe care-i putem numi compozitori ai Corului Radio. Este bine, este și rău, deocamdată însă aceasta este situația. Poate, colaborarea cu secția de specialitate de la Uniunea compozitorilor se va așeza, pe viitor, pe alte baze, făcînd posibilă aducerea la cunoștința publicului a unui număr cît mai mare de lucrări, aparținînd unui număr tot la fel de mare de compozitori. Cert este însă că partiturile pe care le cîntă acum Corul Radio îi fac cinste. Am ascultat, cu ocazia Festivalului, *Scumpă pace* de Radu Paladi, *Elegie de toamnă* de D. D. Botez, *Omagiu lui Wagner* de Doru Popovici, *Diptic* de Alexandru Pașcanu și *Suita corală* de Anton Zeman. Eleganța

madrigalului modal, în primul caz, anticipa parfumul pătrunzător al celei de a doua partituri, pregătind impresionanta desfăşurare barocă din lucrarea omagială şi în orice caz făcînd loc măiestritei prelucrări conţinute în celelalte două partituri.

Cel mai vechi cor de Filarmonică, înfiinţat în anul 1950, este cel al Filarmonicii „George Enescu". Directorul instituţiei, dirijorul Mihai Brediceanu, sublinia că ansamblul stăpîneşte întreg repertoriul vocal simfonic şi coral à cappella. Este într-adevăr un fapt deosebit de important, dar concursul este concurs şi de exemplu prezentarea oferită de acest vechi şi reputat cor (dirijor Vasile Pântea) în comparaţie cu cea aparţinînd tînărului, dar ambiţiosului cor al Filarmonicii din Arad (dirijor D. Şerban) este în favoarea ultimului. Bucureştenii au cîntat *Cînd zic doină, pace zic* de Gh. Bazavan, *Colind de pace* de D.D. Botez, madrigalul *Din cerurile albastre* de Eugen Popescu, madrigalul dramatic *Lupii* de Alexandru Velehorschi, poemul *Iorga înaintea morţii* de Doru Popovici şi *Cîntă ţara* de Mircea Trandafir. Pline de rezonanţă, de multe ori constituindu-se în adevărate decupaje din partituri clasice, aceste muzici au sunat evocator, măreţ, metaforizînd, hiperbolizînd etc. Partitura ultimă, alcătuită de compozitorul Mircea Trandafir şi poetul Vasile Speranţa, ambii membri ai corului Filarmonicii, a adus parcă o aşteptată undă de tinereţe în această desfăşurare a „nestăvilitei dragoste de patrie" şi faptul a fost remarcabil. De mult timp, Filarmonica a anunţat intenţia de a realiza un şir de concerte cu prime audiţii, care se pare că au şi fost selecţionate în colaborare cu Biroul de specialitate al Uniunii, aceste partituri aparţinînd în exclusivitate celor mai tineri creatori care se dedică genului (un număr restrîns, e drept). Intenţia respectivă nu s-a mai transformat în realitate şi aşteptăm cu interes acest moment, care poate că ar folosi corului, dirijorului lui şi mai ales compozitorilor, mulţi dintre ei aproape necunoscuţi.

Din programul arădenilor aş dori să detaşez o singură partitură: *Ciuleandra* de Vasile Spătărelu. Abordarea ei este, ca fapt în sine, un mare act de curaj, necesitînd forţe interpretative îndelung şlefuite, o anumită înţelegere a cîntului în cor etc. Ei bine, cu tinereţe şi meşteşug, în somptuosul Palat al Culturii, arădenii ne-au convins de remarcabila lor ambiţie de a se înfrunta cu cele mai vechi ansambluri de gen din ţară. Ce bine ar fi dacă ambiţia respectivă ar fi prezentă şi la alte colective, care parcă, din contră, se mulţumesc să lîncezească, nedorind să pună în pagină interpretativă tot ce-i nou, valoros. Cum am face să întinerim şi aceste colective, să le înscriem pe drumul vibraţiei permanente? Cred că o confruntare într-adevăr competitivă şi demonstrativă ar constitui-o o ediţie viitoare a Festivalului, în care formaţiile se pot urmări una pe alta, palmaresul tuturor activităţilor fiindu-le reciproc cunoscut, pentru a nu exista falsa părere că unii lucrează foarte mult, iar alţii sînt trataţi favorizat. Este bine să se ştie că toate corurile sînt chemate să depună o activitate bogată, de amplă culturalizare. La Timişoara, de pildă, valorosul maestru de cor Diodor Nicoară îmi destăinuia din activitatea ansamblului pe care-l conduce, între anii 1981—1983. Erau prezente concerte à cappella la liceul „Ion Vidu", la întreprinderile „Electromotor", „11 Iunie", „Electrotimiş", în fabrici şi unităţi militare, la căminele culturale din Freidorf, Cescova şi Gătaia. Solicitat de Filarmonica „Banatul", corul şi-a mai adus contribuţia în 15 lucrări vocal simfonice de muzică românească, de asemenea colaborînd la „Zilele muzicale „George Enescu", la sărbătorirea a 110 ani de la Constituirea Filarmonicii, la centenarul naşterii lui Emil Monţia, apoi la Festivalul muzicii româneşti, ediţia 1982, la spectacole de poezie şi muzică în colaborare cu Teatrul Naţional din Timişoara, la un concert comemorînd 150 ani de la moartea lui Goethe etc. În afara Coralei Filarmonicii, D. Nicoară, la pupitrul Coralei Filarmonicii „Ba- „Sabin Drăgoi", ocupîndu-se, în acelaşi timp, şi de Corala „Franz Schubert" şi de alte cîteva corale muncitoreşti şi ţărăneşti. Neobosit, D. Nicoară, la pupitrul Coralei Filarmonicii „Banatul", ne-a oferit posibilitatea să-i apreciem remarcabilele rezultate, mai întîi mănunchiul de madrigale prezentate fiind impresionant, în *Floare albastră* de Vasile Spătărelu făcîndu-şi loc apoi romantismul folcloric original, în *Legenda ciocîrliei* de Doru Popovici visul cosmic, în *Mocirița* de Cornel Trăilescu tradiţia muzicii bănăţene şi în *Pann* de Tudor Jarda măiestria tratării corale moderne. De mare ajutor i-au fost dirijorului soliştii Maria Morariu (o soprană virtuoză), I. Iancovici (un tenor purtînd cu bună ştiinţă tradiţia lugojenilor) şi S. Ţapuchievici (un bas de excepţie).

La fel, cu adevărată pasiune, la Craiova, Alexandru Racu îmi menţiona, înaintea concertului din concurs, multiplele activităţi ale formaţiei, realizările deosebite şi dorinţele. Nu mai departe, ca şi coriştii săi, Alexandru Racu a lucrat cu multă tinereţe, la actuala ediţie a Festivalului „Cîntarea României", în faza finală a amatorilor intrînd cu nu mai puţin de patru formaţii, pe care le îndrumă de mai mulţi ani. În interpretarea Corului Filarmonicii „Oltenia" am ascultat *Ctitor de pace* de Vasile Spătărelu, inspirata şi profunda declaraţie *Cîntecul este nemuritor* de Doru Popovici, gluma muzicală *Mi-a zis tata să mă-nsor* de M. Bârcă, ampla baladă patriotică *Pămîntul de dor, România* de Radu Paladi, *Două poeme* de Alfred Mendelsohn, remarcabilul joc coral *De dor* de Dan Buciu şi originalul *Colind de pace* de Dumitru D. Botez, amintind muzica barocă bachiană.

Am ascultat pentru prima dată, în acest pelerinaj, Corul Filarmonicii „Moldova" din

Iași condus de un adevărat maestru al muzicii corale, dirijorul Ion Pavalache. Am poposit la Iași cu gîndul deosebitelor tradiții pe care le continuă acest cor de marcă, amintindu-mi că aici a apărut, în 1840, în revista „Dacia literară", manifestul romantismului românesc, la puțin timp după ce Victor Hugo îl publicase pe al său ! Corul lui I. Pavalache are o emisie caldă, rotundă, lirismul eminescian fiind parcă prezent în cele mai înfocate dansuri, izvorînd desigur tot din folclor. *Lacul* de Lucian Dimitriu (compozitorul este corist în ansamblu) ne-a introdus, de exemplu, în visarea plină de farmec, povestitor, adăpostind sentimente profunde. Apoi *Dintre sute de catarge* de Gh. Cojocaru și *Ciuleandra* de V. *Spătărelu* au restabilit o tensiune parcă fără respirație, în timp ce *La izvorul dorului* de Petre Brâncuși (compozitor din ce în ce mai prezent în programele corurilor noastre) a fixat din nou un cadru plin de nostalgie, cu fire melodice tărăgănate, duioase. *Rugăciune* de Dumitru Capoianu, afișînd un original drum compozițional, a atins, în continuare, virfuri ritmate cu nerv, contrastînd antipozic și încheindu-se dinamic, culminativ. Tinerii compozitori prezenți în program, Cristian Misievici și Cristian Alex. Petrescu s-au dovedit atașați, în primul caz, de declarația mobilizatoare, aksakă, simbolică și, în al doilea caz, de construcțiile ample, respirînd ca doina și balada, cu multe leitmotive mînuite abil, caleidoscopic.

O formație prestigioasă, activînd complex, este Corul din Tîrgu Mureș, condus de mulți ani de Iudith Birtalan. Curajul repertorial și veritabila izbîndă în faptele interpretative cele mai dificile sînt atribute ale corului, pe care le-am regăsit și de data aceasta. Suprafețe pînzate, străpunse de ictusuri sonore culminative, pe un drum al povestirii fără cuvinte, a constituit substanța lucrării dedicate formației de soliste *Vocale și consoane* de Szabo Csaba, înscrisă prima în program. Madrigalului polifonic joresc cîntînd „ziurel de ziuă" în *Cîntec de zori* de Alex. Velehorschi i-a urmat, deschizînd drumul concertului madrigalistic *Coasta soarelui* de Sigismund Toduță, unde apreciatele stilene ale compozitorului clujean vibrau solistic, omofon sau polifon. Mai particular, deformînd ecouri ale modelelor inițiale, madrigalul *Tristețe* de Eduard Terenyi a fost urmat de *Rugăciune* de C. Capoianu, care a sunat, la Tîrgu Mureș, aprig, vehement.Sonorități foarte îngrijite au caracterizat și interpretarea unei formații de cameră, a corului, „Canto armonico", condusă cu tinerețe și pasiune de Delia Albu. Cu vocile lor frumoase, cîntăreții, reuniți cu dragoste de conducătoarea lor, impresionau redînd inspiratul *Imn muncii* de D. Popovici, în care se auzea răspicat : *„munca e simbolul nostru/prin ea făurim binele"*.

Am așteptat cu viu interes programul Corului Filarmonicii din Cluj-Napoca, unde știm cu toții că activează cu frumoase rezultate Florentin Mihăescu. Doar premiile I obținute succesiv, la toate edițiile precedente ale Festivalului, de valoroasa formație, precum și excepționalele succese din străinătate sînt suficiente să ne întărească convingerea asupra marilor posibilități, poate de unii uitate, ale colectivului. Acum însă, în programul dedicat marelui nostru poet Eminescu și în cele cîteva partituri interpretate în primă audiție, nu am fost satisfăcuți decît parțial ! E poate vorba de o oboseală firească, de necesitatea unei preocupări sporite, din partea tuturor forurilor coordonatoare, în direcția menținerii formei acestui cor de excepție. Promitem că-i vom urmări îndeaproape, în măsura posibilităților, evoluția în continuare, pentru a ne asigura că minunatul colectiv și inspiratul lui conducător nu se dau bătuți, nu se culcă pe laurii cîștigați, apărîndu-și prestigiul pe care și l-au creat în ani grei de trudă și sacrificii profesionale.

Vorbind de apărarea și menținerea prestigiului, iată că am ajuns și la Corul bărbătesc al Ansamblului „Doina" al Armatei, ceva mai mult ca o mînă de bărbați plini de vigoare și dornici de a cînta, cu toate forțele lor, în slujba artei, a bunului gust. Este impresionant că, de ani de zile, ne-am sbișnuit cu această excelentă formă a unicului nostru cor bărbătesc profesionist, care, la fiecare ediție a Festivalului, concurează cu el însuși ! Mesajele calde ale coriștilor militari au impresionat și de data aceasta, transmițîndu-ne vibrația, dragostea de patrie, prin partituri ca *Armata României* de Viorel Doboș, *Țara mea, lumină vie* de Ioan D. Chirescu, *Priviți din Carpați* de Ștefan Andronic, *Vatra mea de dor și cînt* de Constantin Romașcanu și *Noi pacea străjuim* de Gheorghe Carp. Minunata *Chindie* de Alex. Pașcanu, reunind alcătuiri desfășurîndu-se brul coral românesc clasic *Hi, hai murgule hai* masiv sau duios, măiestrit gîndite, apoi celede D.G. Kiriac și mai ales povestirea semnată de G. Dima, inspirîndu-se din celebrul poem dedicat lui Ștefan cel Mare, aparținînd lui D. Bolintineanu (partitură în care a excelat solista Veronica Ionescu), toate acestea ca și foarte lirica *Baladă a soldatului* de Mircea Neagu și *Diptic coral* de Constantin Arvinte au oferit coriștilor militari conduși cu multă competență profesională de Gheorghe Popescu, prilejuri minunate de a străluci, de a dovedi excelentele rezultate la care au ajuns prin muncă și strădanie permanentă.

În juriul republican, am avut onoarea să colaborez cu prof. univ. Liviu Comes, prof. univ. Doru Pop, compozitorul George Draga, dirijorii Anatol Goreaev Soroceanu, Voicu Enăchescu și Victor Mareș. Am notat, ca observații extrem de utile, venite din partea maeștrilor L. Comes și D. Pop, următoarele : „Corurile de Filarmonici au prezentat un repertoriu românesc frumos, conținînd uneori prime audiții dificile, interesante. Este necesar, pe viitor,

ca funcția de pilot a acestor colective, în relație cu ansamblurile de amtori, să se exercite mi mult în direcția interpretării, în afara repertoriului vocal simfonic, a unor lucrări à cappella ample, dificile, care au fost scrise cu gîndul la aceste formații și care, de ani de zile, au rămas necunoscute. În vederea unei confruntări utile între participanții la Festival, în altă ordine de idei, este așteptată găsirea unor noi forme de întrecere, care să contribuie la o mai bună cunoaștere, „pe viu", a concurenților, a nivelului lor, nefiind de ocolit nici lungile discuții pe marginea repertoriului, a posibilităților de valorificare a acestuia în condiții optime. Este demnă de subliniat, în același timp, strădania formațiilor corale mai mici (Craiova, Arad, Tg. Mureș, Iași) seriozitatea cu care și-au onorat punerea la punct a programelor. Desigur că la viitoarea ediție este așteptată o mărire a consistenței programelor concertistice, existînd chiar sugestia îndepărtării în timp a edițiilor Festivalului, în ceea ce privesc corurile profesioniste, pentru a le permite o pregătire cît mai judicioasă".

Am mai selecționat, pentru încheierea acestui material, cîteva dorințe ale interpreților. Astfel, I. Pavalache, de la Iași, solicită găsirea unor soluții privind primenirea forțelor, pentru a se obține permanent un randament bun, precum și organizarea unor întreceri între coruri cu repertoriu impus. Apoi, Alex. Racu, de la Craiova, propune lărgirea, îmbogățirea festivalurilor corale și a spectacolelor cu cele mai bune formații, care se desfășoară la nivel de județ, printr-o judicioasă organizare, faptele ducînd desigur la ridicarea nivelului. D. Nicoară, de la Timișoara, așteaptă găsirea de spațiu în stagiunile filarmonicilor pentru concertele à cappella (cel puțin două pe stagiune), precum și sporirea numărului de membri ai corului, cifra 62, în prezent, neasigurînd nici minimum de randament în partiturile oratoriilor compozitorilor noștri, de exemplu. Tot D. Nicoară, în vederea ridicării calității cîntului coral profesionist, propune înființarea unor școli pentru cîntăreții în cor (cel puțin doi ani). Iudith Birtalan, de la Tg. Mureș, își manifestă dorința organizării unor concerte à cappella cu public numeros, din programele cărora ar fi bine să nu lipsească partiturile patriotice în limba maghiară. În sfîrșit, Fl. Mihăescu ar dori practicarea unor repertorii mai libere, care să includă oratoriile de Bach, marile lucrări vocal simfonice din toate timpurile, precum și muzică foarte nouă. Tot structura de 80 coriști minim este reclamată și de dînsul, în vederea acoperirii necesităților de interpretare (proiectata primă audiție a operei *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță, la Cluj-Napoca, de pildă, nu se va putea realiza decît printr-o posibilă colaborare cu Corul Fil. „George Enescu" din București).

Anton DOGARU

Formații corale de amatori

Mi s-a oferit prilejul ca — în faza finală a Festivalului Național „Cîntarea României" — ca membru al juriului republican (juriu prezidat de maestrul D.D. Botez) să audiez în trei centre (Cluj-Napoca, Iași, Pitești) un cuprinzător și complex „concert" susținut de mii de artiști amatori din toate județele țării, care s-a constituit într-o strălucită demonstrație a inepuizabilei forțe creatoare a poporului nostru și, totodată, a multiplelor posibilități de descoperire și afirmare a talentelor autentice pe care le oferă această amplă competiție artistică.

Formațiile corale ne-au prilejuit momente de înaltă satisfacție estetică prin prezența unor colective care continuă cu pasiune și migală tradiția muzicii corale de la noi, contribuind, prin promovarea unui repertoriu de ținută și prin expresivitatea interpretării, la continua afirmare a remarcabilelor valori ale muzicii corale românești.

Apreciind evoluția majorității formațiilor prezente în faza finală, fără a încerca să trecem în revistă întregul palmares al festivalului (deja cunoscut la această oră) nu putem să nu evidențiem cîteva dintre ansamblurile care s-au impus în mod deosebit la această ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" : corul mixt al Căminului cultural din Șoncuța-Mare, jud. Maramureș (dirijor Iustin Podăreanu), corul mixt al sindicatului învățămînt Rîmnicu Vîlcea (dirijor Mihai Ștefănescu), corul mixt al Căminului cultural Bălcești — Vîlcea (dirijor Alexandru Racu), corul „Ion Vidu" al Casei de cultură Lugoj (dirijor Remus Tașcău), corul Regionalei C.F.R. București (dirijor Traian Buhlea), corala „Negru Vodă" a Casei de cultură din Cîmpu Lung-Muscel — jud. Argeș (dirijor Moise Mitulescu).

Evoluția corurilor bărbătești s-a impus atît prin tălmăcirea sonoră măiastră a unor lucrări clasice cît și prin abordarea unui repertoriu modern, destul de dificil, în mod deosebit remarcîndu-se Corul „Sabin Drăgoi" al Casei municipale de cultură din Timișoara (dirijor

Diodor Nicoară), corul „D.G. Kiriac" al Casei municipale de cultură Pitești (dirijor Emanoil Popescu) și corul Căminului cultural din Finteușu Mare, jud. Maramureș (dirijor Valentin Băințan).

Corurile de femei, reprezentate de un mare număr de formații, au oferit o largă și diversă paletă repertorială, iar nivelul interpretativ s-a ridicat, uneori, la cote înalte.

Dintre ele am putea remarca admirabilul cor de femei al combinatului petro-chimic Pitești (dirijor Magdalena Ioan) și cel al Sindicatului Învățămînt sector I, București (dirijor Gh. Iliescu).

O notă aparte în peisajul coral românesc contemporan o constituie corurile ostășești, prezență tonifiantă, viguroasă dar nu lipsită de rafinament și sensibilitate. Cîntece cu specific ostășesc cît și lucrări din literatura corală clasică românească au fost prezentate la un înalt nivel artistic de formații cum sînt: Corul „Feleacul" din Cluj-Napoca (dirijor Dumitru Vasile), corul „Albatrosul" din Constanța (dirijor M. Hudițeanu), corul comandamentului trupelor de securitate din București (dirijor Constantin Predescu).

În sfîrșit, o ultimă secțiune a festivalului au constituit-o grupurile corale, formații mai reduse din punct de vedere al numărului membrilor ce le compun, care au reușit să impresioneze prin mesajul transmis cît și prin ineditul unora dintre ele.

S-au remarcat cu deosebire grupul coral „Balada" din Baia Mare (dirijor Aurel Bolbos) și grupul coral feminin al Casei de cultură din Titu — jud. Dîmbovița (dirijor Anca Cioranu).

Se poate spune, în concluzie că etapa finală a Festivalului Național „Cîntarea României" a demonstrat pe deplin că prin strădanie și efort susținut, prin pasiune și pricepere, printr-o colaborare judicioasă cu muzicienii profesioniști, formațiile corale de amatori din țara noastră au atins un nivel artistic deosebit, că mișcarea corală din România se află pe un drum ascendent, contribuind din plin la educarea patriotică și revoluționară a maselor.

Desigur, că pe lîngă satisfacțiile majore prilejuite de evoluția formațiilor corale prezente la această etapă finală a Festivalului Național „Cîntarea României" au existat și momente mai puțin plăcute datorate fie unei selecții prea puțin exigente, fie unei pregătiri pripite și superficiale a unor formații, fie lipsei de pricepere a unor dirijori. Toate acestea trebuie să constituie un semnal de alarmă pentru toți cei ce răspund de activitatea artistică de masă, urmînd ca aceste mici deficiențe să fie total eliminate pînă la ediția următoare a acestei ample manifestări artistice din țara noastră care este Festivalul Național „Cîntarea României".

Voicu ENĂCHESCU

Festival studențesc

Desfășurată la Timișoara, etapa finală a celui de-al XV-lea Festival al artei și creației studențești (manifestare înscrisă în marele Festival național „Cîntarea României") a prilejuit unui entuziast public de melomani precum și specialiștilor aflați la fața locului trecerea în revistă a celor mai valoroase formații corale ale studenților din România. Defilarea forțelor artistice ale tineretului studios s-a constituit astfel într-un excelent prilej pentru evaluarea posibilităților de manifestare artistică a intelectualității de mîine într-un domeniu de bogată tradiție în cultura românească — practica corală. Studenți din cele mai diverse facultăți și institute, din aproape toate centrele universitare ale țării au cîntat cu pasiune și deseori cu multă pricepere, dovedind că practica corală continuă să rămînă o componentă valoroasă în cadrul manifestărilor noastre muzicale. În sprijinul acestui argument a venit și publicul numeros care a umplut (în toate zilele de concurs), deseori la refuz, sala Casei de cultură a studenților timișoreni, sală din păcate mai puțin adecvată concertelor de profil coral. Acest public tînăr, cald, poate neașteptat de sensibil și competent (reacțiile în fața valorilor sau nonvalorilor au fost elocvente) a avut darul de a produce un cadru cît se poate de adecvat și propice desfășurărilor muzicale. Repertoriile au fost alese în general cu grijă, mulți dintre conducătorii formațiilor dovedind gust muzical și inteligență în promovarea unor lucrări semnate de compozitori români de valoare, cu un prestigiu bine consolidat. Alături de cîntecul patriotic, foarte bine a fost reprezentată prelucrarea folclorică sau cîntecul inspirat popular. Destul de sporadic însă au fost prezente lucrările specifice destinate anume tineretului în general și studenților în special. Mă gîndesc că nu de mult C.C. al U.T.C. a îngrijit apariția unui volum de cîntece pentru tineret, volum prezent printr-un singur titlu în tot Festivalul (*Nimb de vulturi* de Irina Odăgescu-Țuțuianu). Firesc ar fi ca din partea dirijorilor să existe preocuparea pentru includerea în repertoriu și a unor piese de profil (sînt convins!) bine primite de studenți întrucît li se adresează direct.

Nivelul interpretărilor, de o bună calitate în general, a fost la superlativ în cazul cîtorva

formații : m-aș referi mai întîi la corurile Conservatoarelor din București, Cluj-Napoca și Iași care s-au remarcat prin profesionalismul realizărilor, prin finețea interpretărilor (dirijori Petre Crăciun, Constantin Rîpă și respectiv N. Gîscă). Unele dintre formațiile de „amatori" (studenți la alte facultăți decît cele cu profil muzical) au reușit și ele cote înalte interpretative ; mă gîndesc mai ales la corurile de cameră ale studenților din Brașov (Diason) și a celor de la Politehnica bucureșteană (Ing) formații ce au dovedit, mai ales prima, o aleasă cultură vocală, un repertoriu interesant și dificil, o interpretare sensibilă. Surprize plăcute au produs corurile mari bărbătești ale studenților constănțeni (Institutul de marină cu un excelent dirijor — Ion Petrache) și ale celor de la Institutul de mine Petroșani, precum și grupul coral cameral mixt „Staccato" al I.C.B. Dintre puținele coruri mari prezente la Timișoara am reținut, prin prestația bună, pe cel al Universității bucureștene (deși credem că aici ar fi loc de mai bine). În fine, deși aflat în plin proces de reconstrucție, „Song"-ul lui Ioan Mihalea a stîrnit reacții de simpatie printre spectatorii timișoreni.

Iar în loc de concluzii aș cita o părere a uneia din participante, părere consemnată de Viața Studențească : „... la Timișoara am trăit într-un climat de efervescență spirituală, sub semnul muzicii și al prieteniei, propriu muzicii". Cred că aceste cuvinte sintetizează foarte bine ce s-a întîmplat pe malurile Begăi. A fost o frumoasă sărbătoare a artei muzicale.

Dan BUCIU

Tezaurul artei populare

1. Cele 43 de ansambluri și formații profesioniste cu profil parțial sau exclusiv folcloric, patronate de UGSR sau CCES (prin filarmonici, teatre etc) își au sediul în București („Rapsodia" al UGSR, „Doina" al Armatei, „Ciocîrlia" al MAI și Orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii), Suceava (Ciprian Porumbescu"), Iași („Doina Moldovei"), Botoșani („Rapsozii Botoșanilor"), Piatra Neamț („Cernegura"), Bacău („Plaiurile Bistriței"), Bîrlad („Trandafir de la Moldova"), Focșani („Doina Vrancei"), Galați („Rapsodia Dunării"), Brăila („Pandelașul"), Tulcea („Delta Dunării), Constanța („Brîulețul"), Slobozia („Bărăganul"), Buzău („Dorulețul"), Giurgiu („Doina Giurgiului"), Ploiești, Pitești, Tîrgoviște („Chindia"), Alexandria („Alunelul"), Slatina („Doina Oltului"), Rîmnicu Vîlcea („Vîlceanca"), Craiova („Nicolae Bălcescu"), Tîrgu Jiu („Doina Gorjului"), Drobeta-Turnu Severin („Danubius"), Caransebeș („Doina Banatului"), Timișoara („Banatul"), Hunedoara („Hațegana"), Arad, Oradea, Alba Iulia („Țarina"), Sibiu („Cibinul"), Brașov („Miorița"), Sfîntu Gheorghe („Măcieșul"), Miercurea Ciuc („Harghita"), Tîrgu Mureș („Mureșul"), Cluj, Zalău, („Meseșul"), Bistrița („Bistrița"), Satu Mare („Țara Oașului"), Baia Mare („Maramureșul") ; ele conturează o rețea repartizată relativ omogen pe întreaga suprafață a țării. Chiar dacă activitatea lor poartă o amprentă particulară (ele utilizează muzicieni salariați, inclusiv soliști, sînt conduse de un dirijor cu pregătire de specialitate, au plan financiar de încasări, realizat prin spectacole, turnee contracte pe termen lung etc.) problema modalităților de abordare a folclorului muzical rămîne, în linii generale, aceeași ca și în cazul formațiilor de amatori.

2. La actuala ediție a festivalului, majoritatea acestor formații au arătat că au înțeles să dea viață vechiului deziderat al apropierii față de valorile folclorului autentic. (Este necesar să precizăm că această noțiune se pretează încă la interpretări diferite, chiar în cercuri de strictă specialitate : accepțiunea cea mai lărgită consideră exclusiv nivelul structural muzical : structura ritmico-melodică, arhitectonică, parțial și timbrală, trecînd sub tăcere nivelul funcțional al folclorului, care oricum nu poate fi reconstituit). Considerăm că acest rezultat se datorește unor factori multipli, între care trebuie citată la loc de frunte activitatea etno-muzicologilor — inclusiv a cercetătorilor din cadrul ICED — în publicații, la radio sau televiziune, ca membri în jurii etc. Îmbunătățirea repertoriului în sensul acordării unei atenții sporite folclorului autentic se realizează de obicei prin munca de documentare a conducătorului formației și uneori și a soliștilor, care efectuează deplasări pe teren, culegeri de folclor din zona respectivă sau prin interpreți buni cunoscători ai tradiției locale. S-ar putea schița o clasificare a acestor formații în funcție de curajul și simplitatea cu care realizează acest gest elementar, în contrast cu inerția altora care se încăpățînează să ofere stilizări sau prelucrări pretențioase (apelînd de fapt la arsenalul de mijloace desuete ale muzicii de cabaret, estradei, operetei etc. cu convingerea — la modă în primele

decenii ale secolului nostru — că „folclorul trebuie aranjat, înfrumusețat pentru a putea fi înțeles"). Din păcate, această idee — care se încadrează în aria mai largă a preferinței pentru artificial, surogat, contrafacere, eventual kitsch — există și în concepția unor instructori — ea fiind de obicei marca unui orizont cultural îndoielnic.

3. Prelucrările de folclor (de la adaptări, armonizări simple, reorchestrări pînă la suite) formează însă, desigur, grosul repertoriului. Trebuie remarcat faptul că, acolo unde dirijorul (sau cel care a efectuat prelucrarea — din ce în ce mai frecvent anunțată ca atare) este un bun cunoscător al folclorului (ca în cazul formațiilor din Botoșani — revelația festivalului — sau Timișoara, Oradea etc.) acestea conving prin ingeniozitatea lor. Astfel, de cele mai multe ori, procedeele cele mai simple (ca dialogul, canonul, plasarea pe un fundal de tip ison, amplificarea timbrală moderată) se dovedesc a fi și cele mai eficiente.

4. Există formații care au atins, indiscutabil, un înalt grad de profesionalism (în sensul cel mai bun al cuvîntului) ; fără a excela prin calitatea repertoriului, ele se impun prin modul de interpretare rafinat (nuanțe fine, orchestrare variată, strălucitoare, precizie tehnică, acurateţe etc.) (Arad, Argeș, Constanța). În general, „regia" spectacolului de folclor (în 90% din cazuri cît se poate de vitregită, inclusiv în cazurile în care se apelează la formule uzuale — de exemplu, cu un prezentator care recită texte poetizante de legătură între numerele programului sau cu un scenariu idilic în care sînt „încastrate" piesele folclorice) începe să ofere unele surprize plăcute : scenarii serioase pe teme de mitologie populară (Timișoara), concepție subtilă asupra economiei efectelor (Botoșani), separarea tipurilor de muzică în părți diferite ale programului („Ciocîrlia" — București) etc.

5. În afară de „teama de autentic" și de neglijarea regiei spectacolului, continuă să existe o serie de racile vechi, între care citățm : utilizarea unei orchestre standard (în care se includ obligatoriu, țambalul și 2—3 acordeoane) — aceeași, din Oaș pînă la Giurgiu, orchestră care cîntă neîntrerupt, în grup compact, pe tot parcursul programului. (Modelul acesteia îl constituie, probabil, orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii Române, poate cea mai experimentată orchestră dar și cea mai rutinieră, impersonală, dintre toate formațiile) ; promovarea intensivă a unor soliști-vedete, care-și impun stilul de interpretare, uneori abuziv „condimentat" cu mimică forțată, exagerată, falsă, cu emisie vocală pretențioasă, afectată, „de operă" sau „de romanță", cu gesturi sau atitudini scenice ridicole etc. Unii dintre acești soliști (Angela Buciu, Viorel Turda) au constituit adevărate revelații, în momentul „descoperirii" lor ; din păcate, se pare că, odată cu succesul, o evoluție inevitabilă conduce pe cîntăreții de folclor renumiți către facil, comercial, afectare, efect exterior. Toate acestea, în contrast cu unele formații cum ar fi cea din Focșani, ai cărei soliști (Aurelia Colibă, Lina Vetrescu — nume aproape necunoscute) sînt adevărați interpreți de folclor. (Problema influenței nefaste a „vedetei de folclor" nu se epuizează astfel ; în general, o „aliniere" a soliștilor la un stil de interpretare deja acceptat ar trebui combătută, ea conducînd la anihilarea personalității proprii, distincte, a fiecărui cîntăreț).

6. Citățm și cîteva „pericole" noi, care amenință să invadeze cîmpul abia „defrișat" de cîteva din vechile șabloane : moda pot-puriului, al amestecului inform de 10—20 melodii de cîntec sau joc, din care se cîntă doar 1—2 fraze sau chiar numai cîteva măsuri, bineînțeles cu deformările de rigoare, desființîndu-se astfel personalitatea pieselor respective, a stilurilor zonale, a genurilor și speciilor folclorice ; moda interpretului care cîntă singur la mai multe instrumente, deobicei de suflat (dintr-un număr de virtuozitate se ajunge uneori la ceva foarte înrudit cu circul, evident în detrimentul folclorului) ; moda cîntării intensive a folclorului din alte zone (cu stîngăcia inerentă maramureșeanului care vrea să pară oltean și invers) — desigur, nici acest fapt nu este reprobabil în sine, ci doar atunci cînd duce la neglijarea totală a valorilor folclorului local, ca în cazul formațiilor din Baia Mare și Satu Mare, care nu au inclus în program nici o singură doină maramureșeană, cea de a doua formație neavînd dealtfel în repertoriul prezentat decît două piese oșenești și acelea stilizate în maniera în care se cîntă în București, la spectacolele de estradă. (Dacă este firesc faptul ca un ansamblu experimentat cum ar fi „Rapsodia" bucureșteană să tindă să ilustreze folclorul întregii țări, este totuși regretabil ca formațiile județene, dispunînd de repertorii potențiale mult mai valoroase, să nu exploateze în primul rînd materialul care le este cel mai accesibil, folclorul local, operație pe care nici-o altă formație nu o poate realiza mai bine) ; moda „rapsozilor", a acelor soliști care, după ce au cîntat uneori foarte autentic o primă strofă de baladă se simt obligați să recite — deobicei stîngaci, școlărește — alte strofe (pe de o parte, textul folcloric este conceput pentru a fi cîntat și nu recitat, iar pe de alta, pentru a recita convingător este necesar un talent teatral deosebit, în orice caz din altă „arie culturală" decît melodia baladei respective ; aceste recitări reprezintă la origine, deformări stilizate ale recitativului epic tradițional) ; neglijarea detaliilor de interpretare specifice, de exemplu, omiterea emisiei vocale specifice din țipuritura oșenească, a stilului de a cînta la contrabas în tarafurile transilvănene, renunțarea la „înfloriturl" în muzica vocală sau executarea lor simplificată (din imensa bogăție zonală sau a genurilor folclorice se ajunge la un stil lipsit de culoare, șters, monoton — un stil „de

scenă", hibrid, care mai aminteşte foarte puţin de folclor, ca în cazul unor solişti ai ansamblurilor bucureştene).

7. Prin succesele din acest an ale formaţiilor din Botoşani, Timişoara, Oradea, Arad, Suceava, Constanţa, Tîrgu Jiu, Argeş, Bacău etc. se conturează, poate pentru prima oară în mod convingător, o nouă cale de supravieţuire a folclorului muzical, alături de cea orală, anonimă etc., deci, strict autentică, a cărei arie se reduce oricum continuu : este vorba de preluarea atentă, de învăţarea conştiincioasă de la informatorii populari cei mai buni de către interpreţii profesionişti (solişti, dirijori) a unor melodii folclorice. Dar o învăţare nu la întîmplare, ci realizată de pe o poziţie de deplin respect faţă de valoarea documentară şi estetică a folclorului, cu pregătirea profesională înaltă a muzicianului avizat care îşi dă seama ce dificultăţi ridică pentru un absolvent de învăţămînt muzical de tip occidental, apropierea de un cu totul alt tip de cultură muzicală. Se realizează astfel o cunoaştere de profunzime, conştientă a folclorului şi nu o vagă preluare „după ureche", cunoaştere ce asigură deplina autenticitate a interpretării. Accentuăm în mod deosebit faptul că această cale nu este posibilă decît acolo unde există efectiv un înalt nivel de pregătire profesională şi un orizont cultural larg — şi, de asemeni, foarte mult interes, dragoste, respect faţă de folclor ; orice stîngăcie datorată slabei pregătiri sau încrederi exagerate în bunul gust propriu al instructorului poate duce la eşecuri (decît aşa, mai bine „după ureche" !).

8. Problemele juriului care asistă la aceste manifestări interferează cu cele ale formaţiilor ; pentru că, evident, şi juriul este compus din oameni cu pregătire deosebită, care au, inevitabil, în afară de gust propriu, criterii diferite de apreciere, chiar în limitele prevăzute de regulament (valoarea repertoriului, talentul sau farmecul interpretului, calitatea regiei, realizarea planului de încasări, etc.). Chiar la capitolul „autenticitate folclorică" există păreri diferite : trecînd peste speculaţiile referitoare la imposibilitatea realizării unei autenticităţi absolute în lipsa contextului funcţional, unii o consideră pur şi simplu „depăşită", „bună doar pentru amatori" (de observat că „amatorii" de folclor — adică, deţinătorii adevăraţi ai unei tradiţii culturale multi-seculare — sînt asimilaţi cu... amatorii de şah, film etc. !), alţii apreciază cu entuziasm prelucrări „moderne" (de fapt, preluări de şabloane muzicale semiculte, în contrast vădit cu simplitatea şi originalitatea soluţiilor structural-muzicale folclorice — de exemplu, folosirea unor „contramelodii", adică, a polifoniei, a unei armonizări pretenţioase care urmăreşte melodia pas cu pas, sufocînd-o — şi toate acestea, la nivel „modern" : acela al muzicii de fanfară de provincie de acum o jumătate de secol !). Se admiră uneori interpretul „şcolit", care „ştie notele" (chiar dacă distruge orice urmă de autenticitate) sau se doreşte „ceva cu totul nou" la fiecare spectacol (ca şi cum tradiţia folclorică ar fi o modă oarecare) etc. etc. De fapt, este vorba din nou de respectul sau lipsa de respect faţă de folclor, respectiv, de acea „perspectivă culturală" despre care am mai vorbit. Dacă ne amintim seninătatea cu care dirijorii de la începutul secolului al XIX-lea „corectau" sau „îmbunătăţeau" orchestraţia unor simfonii ale lui Beethoven (sau operau „decupaje" în ele după gustul lor) va trebui să recunoaştem că acest fenomen nu este deloc nou.

9. O dificultate artificială în stabilirea unor criterii unitare de apreciere o constituie şi amestecarea formaţiilor exclusiv folclorice cu cele ce prezintă alte forme de spectacol care include parţial şi folclorul (ca în cazul marilor ansambluri bucureştene), alături de alte tipuri de muzică (patriotică, uşoară, de estradă) sau, amestecul de genuri muzicale diferite (de exemplu, includerea în context folcloric a romanţelor, care nu au absolut nimic de-a face cu acesta, chiar dacă circulă şi ele oral).

10. Numărul excesiv de mare de premii acordate în acest an se datoreşte faptului că, pe de o parte, există foarte multe formaţii şi interpreţi excepţionali, de valori sensibil apropiate ; dacă în sport este uşor de departajat „învingătorul", în cazul artei este într-adevăr mai dificil a compara valori situate în planuri diferite : al talentului, repertoriului, autenticităţii, activităţii etc. Cînd se acordă premii la peste 50% dintre participanţi, acest lucru poate să însemneze că a sosit momentul să se treacă la o altă formă de organizare : desfăşurarea festivalului ca manifestare artistică publică (şi nu în săli închise, doar pentru juriu !) fără competiţie, cîştigul participanţilor constînd nu într-un premiu (mai mult sau mai puţin devalorizat prin generalizare) ci în mîndria de a se fi prezentat cît mai bine posibil la această sărbătoare.

Corneliu Dan GEORGESCU

Aspecte ale procesului de valorificare a folclorului

Rîndurile de față nu își propun o enumerare a realizărilor sau a deficiențelor concursului soliștilor și formațiilor de muzică populară ci punerea în discuție a următoarelor trei aspecte ale procesului de valorificare a folclorului relevate de etapa finală a acestei competiții : a) departajarea muzicii folclorice de muzica populară ; b) necesitatea existenței unor modele de creație-interpretare tradiționale bine conservate precum și a unor modele de transpunere scenică a faptelor de folclor, necesitate resimțită cu acuitate de mișcarea artistică de amatori ; c) problema considerării mai atente a aranjamentelor și prelucrărilor de folclor.

a. Muzică folclorică — muzică populară

Distincția dintre muzica folclorică și muzica populară — problemă teoretică impusă de practica muzicală contemporană — constituie de circa 30 de ani obiectul unor preocupări intense în etnomuzicologia mondială. Fără a fi ajuns la un punct de vedere unitar asupra definirii celor doi termeni, cercetătorii sînt însă de acord că aceștia denumesc două realități diferite, două compartimente ale culturii muzicale particularizate net, deși păstrînd conexiuni multiple. Această departajare a fost operată *în fapt* (și în mod implicit) prin adoptarea noii „grile" a rubricilor de concurs. Fundamentată pe o idee a cercetătoarei Speranța Rădulescu[1] (și anume departajarea soliștilor și a grupurilor prezente în concurs în funcție de calitatea de a avea sau nu un echivalent în cultura populară) actuala grilă cuprinde două clase de rubrici : I) soliști și ansambluri (vocale, instrumentale sau vocal-instrumentale) care vehiculează un repertoriu tradițional executat în manieră tradițională (deci muzică *folclorică)* și II) grupuri vocale, instrumentale sau vocal-instrumentale care performează aranjamente sau prelucrări de folclor (deci producții care se înscriu în categoria *„muzică populară").* În prima clasă figurează soliștii vocali și instrumentiști, grupurile vocale la unison, grupurile instrumentale omogene, tarafurile tradiționale și cele de concert iar în cea de a doua se încadrează grupurile vocale pe două și trei voci, ansamblurile instrumentale care prezintă aranjamente de folclor, orchestrele de muzică populară. Începutul delimitării muzicii folclorice de muzica populară fiind efectuat practic, se cuvine ca această distincție să fie preluată și de către muzicologia românească, pentru ca fiecare din cele două genuri să fie considerat și evaluat conform unor criterii adecvate.

b. Nevoia de modele

O largă categorie tipologică a publicului spectacolelor de folclor (cuprinzînd orășeni începînd de la adoua generație și pînă la tipul „hiper-urban"[2]), ca și o bună parte a protagoniștilor acestor spectacole nu se mai află în situația de a putea raporta producțiile „populare" la texte și contexte folclorice tradiționale. (Căci în evaluarea faptelor artistice de folclor, planul de referință îl constituie pe de o parte fenomenele care se manifestă *spontan* în viața culturală contemporană și, pe de altă parte, textele muzicale înregistrate cu ani în urmă de la remarcabili interpreți-țărani și depozitate în arhive sonore. Imaginea pe care atît publicul cît și interpreții și-o formează despre muzica folclorică este în întregime rodul difuzării acesteia în forme spectacularizate. Ameliorarea acestei imagini poate fi obținută prin difuzarea largă a celor mai valoroase documente sonore conținute de Arhiva de folclor și etnografie (acțiune întreprinsă de Institutul de cercetări etnologice și dialectologice în colaborare cu redacțiile de specialitate ale Electrecordului, radiodifuziunii și televiziunii) și prin aducerea pe scenele de spectacol sau de concurs a unor interpreți — buni purtători de folclor (realizare importantă a concursurilor din cadrul Festivalului național „Cîntarea României"). Beneficiem încă de prezența unor soliști și a unor grupuri vocale și instrumentale care dețin atît un repertoriu amplu și de bună calitate cît și un stil de interpretare particularizat zonal (situație care nu e deplin fructificată). *Conservarea modelelor tradiționale de creație-interpretare a muzicii folclorice și popularizarea lor prin intermediul spectacolelor de folclor și al celorlalte mijloace de difuzare în masă poate determina în egală măsură modelarea tinerilor interpreți (amatori sau profesioniști) și orientarea gustului unei însemnate părți a publicului către valori artistice mai fruste, mai sobre.*

Adaptarea scenică a producțiilor artistice folclorice genuine, includerea lor în spectacole de folclor se efectuează prin intermediul unor modele de transpunere deja existente, modele pe care artistul amator le preia de la vedete și ansambluri profesioniste. (Există astfel spectacole „tip Rapsodia", „tip televiziune" sau aranjamente orchestrale „tip orchestra radio", stiluri de interpretare „Sofia Vicoveanca", „Maria Ciobanu", „Dumitru Fărcașu" etc. Avînd în vedere deci implicațiile care decurg din statutul de „model" pe care îl dețin vedetele de muzică populară și formațiile profesioniste se impune o deosebită grijă față de acuratețea repertoriului pe care îl promovează și față de valoarea artistică a soluțiilor scenice pe care le adoptă.

---

1. Speranța Rădulescu, *Formații și interpreți de muzică populară*, în vol. *Cultura populară zi*, volum colectiv elaborat în cadrul I-C-E-D-, în curs de apariție.
2. Irina Nicolau, *Contribuții la cunoașterea folclorului urban. Spectacolul de folclor*, în REF, tom 26, nr. 1/1981.

c. „Prelucrările" de folclor

Ghilimelele din titlu atrag atenția asupra *utilizării improprii a termenului* pe care îl încadrează ; prin „prelucrări" sînt desemnate în general — în concursurile de amatori — aranjamente armonice sau și orchestrale ale unor melodii folclorice (aranjamentele vizînd alți parametri ai discursului sonor-timbral, dinamic, agogic — nefiind considerate ca atare).

Aranjamentele corale sau orchestrale reclamă din partea autorilor lor un bun nivel de pregătire muzicală. Lipsa competenței profesionale are drept efect, în primul rînd proliferarea lucrărilor lipsite de valoare artistică ; dar ea poate atrage consecințe neașteptate. De pildă, bagajul redus de cunoștințe armonice și contrapunctice al unui însemnat număr de realizatori de aranjamente corale i-a determinat pe aceștia să recurgă la utilizarea mecanică și excesivă a mersului în „terțe paralele", ceea ce a făcut ca melodii deosebit de frumoase, dintr-un fond românesc vechi (colinde, cîntece lirice) să sune fie „rusește", fie „sîrbește", *omofonia la două voci, în terțe paralele, reprezentînd o importantă trăsătură stilistică a folclorului muzical al popoarelor slave.*

Și în alcătuirea repertoriului orchestrelor de muzică populară se manifestă însă destul de frecvent tendința de a considera obîrșia folclorică a materialului original drept o justificare pentru manipularea sa în afara canoanelor artei componistice ; sub scutul oferit de atributele „popular" și „folcloric" se ascund încă emanații ale lipsei de talent și de pregătire profesională.

Atît aranjamentul cît și prelucrarea sînt operații care aparțin domeniului creației muzicale, compoziției deci, și în consecință trebuie judecate după criterii specifice. În aprecierea unor astfel de lucrări trebuie luate în considerație calitatea armonizării, priceperea cu care sînt mînuite elementele contrapunctice, coerența și echilibrul formei, orchestrația etc.

Carmen BETEA

Activitate editorială

În viața spirituală contemporană din țara noastră, cartea muzicală este chemată să-și aducă o contribuție specifică, de înaltă exigență ideologică și profesională, la nobila operă de edificare a conștiinței socialiste, de stimulare a interesului pentru cultura muzicală, de îmbogățire a orizontului de cunoaștere, de gîndire și sensibilitate al cetățenilor patriei noastre. Partitura și cartea de muzică concretizează creația noastră spirituală, angajată plenar în procesul de înfăptuire a programului dezvoltării sociale și economice a țării noastre. În istoria culturii românești, cartea muzicală îndeplinește la rîndu-i un rol de puternică responsabilitate, în domeniul afirmării fără precedent a virtuților creatoare ale poporului român, în susținerea și sprijinirea vieții noastre muzicale în pluralitatea ei de forme atît prin valorile creației, cît și prin acțiunea de educare muzicală și ridicare permanentă a măiestriei artiștilor amatori din școli, instituții, întreprinderi, unități agricole, unități militare etc.

Pentru a face față sarcinilor deosebit de complexe și specifice legate de valorificarea patrimoniului muzical național pe calea tiparului, pentru a răspunde cerințelor popularizării muzicii noastre contemporane, aflate într-o continuă dezvoltare, Editura Muzicală a publicat multe și valoroase creații muzicale, lucrări de muzicologie care pun în lumină continuitatea și originalitatea culturii muzicale a poporului român din trecut și pînă azi. În felul acesta, tipăriturile Editurii muzicale au îndeplinit și îndeplinesc un rol important de popularizare a valorilor artei românești în țară și peste hotare, bucurîndu-se de o vie apreciere din partea celor mai autorizate personalități și instituții de specialitate.

Au trecut mai bine de douăzeci și cinci de ani de cînd a luat ființă Editura muzicală, unica instituție de acest gen din țara noastră. Încă de la înființare — 1 octombrie 1957, sub auspiciile Uniunii compozitorilor români — Editura a avut ca sarcină principală tipărirea creației muzicale și muzicologice românești, acțiune căreia toți lucrătorii ei i s-au dedicat cu pasiune. În cei peste 25 de ani de activitate, Editura muzicală a tipărit un număr impresionant de titluri din creația compozitorilor și muzicologilor români, în structura tematică a proiectelor ei de tipar găsindu-și loc atît creația muzicală propriu-zisă — partituri ale unor lucrări simfonice și vocal-simfonice, de operă și balet, muzică de cameră, muzică pentru diferite formații corale, muzică ușoară, pentru copii și tineret, bibliografie școlară etc. — cît și creația muzicologică românească : lucrări de istorie a muzicii, de valorificare a moștenirii muzicale românești, studii, critică, estetică, ghiduri, dicționare, monografii, lucrări de memorialistică și de

popularizare, colecții de folclor, traduceri din literatura muzicală universală etc. În cei 25 de ani de existență, Editura muzicală a tipărit peste 2500 de lucrări de muzică și mai bine de 700 de lucrări de muzicologie, îmbogățind astfel domeniul de cercetare și de creație al unuia dintre cele mai puternice sectoare ale artei muzicale românești. Iată deci că în acești ani s-a desfășurat o activitate editorială intensă — adeseori sub auspicii dintre cele mai grele — care a concretizat, nemurind, eforturile creatoare ale compozitorilor și muzicologilor români.

În centrul preocupărilor Editurii muzicale și-a aflat o consecventă prezență creația epocii noastre, aceea care reflectă elocvent realizările compozitorilor și muzicologilor români contemporani, sub toate aspectele ei — de la muzica simfonică, vocal-simfonică și de cameră, la muzica corală, pentru copii și tineret și muzică ușoară. Numai în ultimii doi ani au apărut la Editura muzicală peste 60 de lucrări simfonice și de muzică de cameră, din care am putea cita aici următoarele : Pascal Bentoiu, *Simfonia III* (1981), Corneliu Dan Georgescu, *Jocuri V* (1981), Mihai Moldovan, *România vremilor înalte* (1981), Sigismund Toduță, *Pe urmele lui Horia* (1981), Nicolae Brînduș, *Opera Logodna* (1981), Vasile Herman, *Simfonii și fantezii* (1981), W.G. Berger, *Cvartetul de coarde nr. 12* (1981), Leib Nachmann, *Amintiri din Doftana* (1981), George Draga, *Preludiu pentru orchestră de coarde* (1981), Anton Șuteu, *Simfonia Moisei* (1981), Ion Dumitrescu, *Suita „Munții Retezat"* (1982), Zeno Vancea, *Cvartetul de coarde nr. 8* (1982), Ulpiu Vlad, *Mozaic* (1982), Pascal Bentoiu, *Simfonia IV* (1982), Irina Odăgescu, *Rugul pîinii* (1982), Costin Cazaban, *Cvintet* (1982) etc. etc.

În domeniul muzicii corale, al cîntecului pentru copii și tineret, producția de carte a Editurii muzicale s-a remarcat de asemenea prin apariții importante și cu o tematică interesantă și variată. Au apărut numeroase volume de coruri, în cuprinsul cărora, un loc important a fost rezervat cîntecului patriotic, temă ce și-a găsit concretizarea în nu mai puțin de 15 volume colective, în paginile cărora se află tipărite peste 150 de cîntece ale genului : *Gînd senin de pace* (1982), *Fii slăvită, patrie română* (1982), *Patridul Ceaușescu, viitorul,* volum omagial (1982), *Cîntece pentru tineret* (1982) trei volume cuprinzînd cîntece pentru cei mici), Nelu Ionescu, *Luci, soare, luci* (1981) etc., etc.

În domeniul muzicologiei, realizările Editurii muzicale sînt de asemenea importante, atît prin varietatea tematică abordată, cît mai ales prin valoarea conținutului acestor lucrări. Am putea enumera aici mai bine de 40 de lucrări de muzicologie apărute în ultimii doi ani la Editura muzicală, din domeniul istoriei muzicii, al criticii și esteticii muzicale, monografii, lucrări de folclor, ghiduri, dicționare, lucrări de memoralistică și de popularizare, traduceri în limbi străine (cu destinație de popularizare a creației muzicale românești) sau de traduceri din literatura universală (în dorința de a pune la dispoziție cititorilor români o literatură de informare) etc. Din toate acestea, ne îngăduim a cita aici doar cîteva titluri : Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (1981), W.G. Berger, *Estetica sonatei clasice* (1981) și *Estetica sonatei romantice* (1982), George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești, vol. V,* ediție bilingvă (1981), Constantin Brăiloiu, *Opere, IV* (1981), Ovidiu Varga, *Orfeul moldav* (1981), Emilia Comișel, *Folclorul copiilor* (1982), Vasile Tomescu, *Musica daco-romana,* vol. II (1982), Iosif Sava, *Amintiri ale muzicienilor români* (1982), Ioana Ștefănescu, *Brahms* (1982), Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu* (1982) etc., etc.

Așa după cum ne este cunoscut, muzica a ocupat un loc de maximă importanță în trecutul de artă și cultură al patriei noastre. Spre a valorifica moștenirea muzicală creatoare a poporului român, acel tezaur de cultură muzicală ce s-a cristalizat, de-a lungul secolelor, într-o întreită ipostază — muzica populară, muzica bizantină și muzica așa-zis lineară, occidentală — Editura muzicală a tipărit lucrări de mare însemnătate artistică, contribuind astfel la cunoașterea unor noi aspecte ale trecutului patriei noastre. Nu ar trebui decît să amintim aici cele șapte volume de *Izvoare ale muzicii românești* tipărite în ultimii ani, în cuprinsul cărora au fost editate manuscrise muzicale de mare valoare, aparținînd epocii medievale, ca să ne dăm seama de cîtă importanță a acordat editura acestei tematici de valorificare. De asemenea, ar trebui să mai trecem în revistă și toate volumele de folclor, de la așa-zisul folclor al copiilor și pînă la marile colecții regionale, în rîndul cărora, de exemplu, se înscrie acum și colecția lui Nicolae Ursu, *Folclor muzical din Banat și Transilvania,* apărută recent. Două titluri la fel de importante pentru această tematică se află în curs de tipărire : Honterus, *Odae cum harmoniis* (1548) și Gabriel Reilich, *Carte de cîntece* (1677).

O altă acțiune de valorificare a moștenirii muzicale românești a fost concretizată prin tipărirea unor partituri muzicale rămase în manuscris ale compozitorilor noștri înaintași, ca George Enescu, Dinu Lipatti, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu etc.

Pentru a pune la dispoziția cititorilor cărți de prestigiu din literatura muzicală universală, Editura muzicală a inițiat traducerea și tipărirea unor titluri importante din domeniul muzicologiei universale, în mod special pe acelea care se referă la cunoașterea în profunzime a fenomenului muzical în toate manifestările lui.

De asemenea, o atenție specială a fost acordată muzicii și literaturii muzicale destinate copiilor și tineretului, precum și lucrările ce

fac parte din bibliografia şcolară, numeroase şi variate ca tematică.

Toate aceste lucrări, în număr impresionant, au avut darul de a îmbogăţi un domeniu de cunoaştere şi cercetare a creaţiei unuia dintre cele mai puternice sectoare ale artei muzicale din ţara noastră. Iată deci că în ultimii ani s-a desfăşurat o activitate editorială muzicală intensă, care a concretizat, nemurind, eforturile creatoare ale compozitorilor şi muzicologilor români ; este cunoscut doar faptul că în ţara noastră există una dintre cele mai puternice şcoli de compoziţie şi de muzicologie din lume, recunoscută ca atare de autorităţi de prestigiu din străinătate. Editura muzicală nu a trebuit să depună o stăruinţă prea mare pentru a deveni o gazdă primitoare muzicii şi muzicologiei româneşti, loc de tipărire găsindu-şi toate acele lucrări care au răspuns unor criterii de valoare ştiinţifică şi tematică.

Desigur, avem şi unele neîmpliniri, mai cu seamă în domeniul simfonic, vocal-simfonc şi de cameră, unde creaţia contemporană românească a prosperat enorm, depăşind cu mult posibilităţile noastre de cuprindere. Acelaşi lucru l-am putea semnala şi în domeniul muzicii corale, al muzicii uşoare şi chiar al muzicologiei, fiind încă datori cititorilor cu o istorie a muzicii unievrsale, cu enciclopedii şi dicţionare de specialitate, cu lucrări de popularizare, cu ghiduri şi cataloage etc.

Fiind o editură cu un profil atît de variat şi de specializat, nutrim speranţa ca în viitor Editura muzicală să-şi amplifice şi diversifice activitatea, care nu va fi alta decît aceea de a face ca muzica şi muzicologia românească să devină carte şi să se răspîndească după legile cărţii.

Titus MOISESCU

Electrecord 1981—1983

Examinarea activităţii editoriale a unei case de discuri pe o anumită perioadă implică o cuprinzătoare privire de ansamblu asupra tuturor genurilor muzicale (şi chiar nemuzicale) valorificate în producţia fonografică, atît pe calea discurilor noi, cît şi pe aceea a reeditărilor din repertoriul acumulat anterior. Imaginea unui asemenea volum de activitate se poate obţine cercetînd catalogul casei — cu suplimentele la zi —, care cuprinde toate discurile sale, de muzică simfonică, vocal-simfonică, de cameră, de operă, corală, populară şi uşoară (gen în care intervin periodic anulări din catalog, pe măsură ce melodiile se demodează), dar şi discuri de teatru, versuri, proză, basme, cursuri de limbi străine etc. Dar dincolo de acest repertoriu, aflat în întregime la dispoziţia comerţului pentru comenzi de reeditări, ce noutăţi ne-a oferit casa „Electrecord" în perioada celor trei ani din urmă, 1981—1983 ?

Dacă ne referim, pentru început, la muzica simfonică, vocal-simfonică şi de cameră, vom releva în primul rînd încheierea editării integrale pe discuri a creaţiei lui George Enescu, cu prilejul sărbătoririi în 1981 a centenarului naşterii Maestrului. A fost o realizare de ample proporţii, care a necesitat angrenarea a numeroase formaţii şi a numeroşi solişti de prestigiu, cu rezultatul că „integrala" a apărut la timp pentru Festivalul internaţional „George Enescu", atît în discuri separate, cît şi în albume tematice, cuprinzînd simfoniile (3 discuri), suitele pentru orchestră (2 discuri), lucrările pentru ansambluri camerale (5 discuri), suitele pentru pian (2 discuri) şi lucrările enesciene interpretate sub bagheta lui Constantin Silvestri (3 discuri). În plus, s-a reluat cu ocazia festivalului practica editării operative, în decurs de 24 de ore, a unor înregistrări din concerte publice cu principalele ansambluri simfonice şi cu cei mai valoroşi solişti.

Dincolo de preocuparea specială privind creaţia enesciană, vom constata atenţia permanentă acordată, în continuare, muzicii româneşti. Noi discuri „de autor" au fost dedicate compozitorilor Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, Cornel Ţăranu, Tiberiu Olah, Mircea Chiriac, Ludovic Feldman, Nicolae Beloiu, Nicolae Brînduş, Theodor Drăgulescu, Myriam Marbé, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Corneliu Dan Georgescu, Liviu Ionescu, Sabin Pautza, Liviu Dandara, Remus Georgescu, Eduard Terényi, Sergiu Sarchizov, Liana Alexandra, Mansi Barberis, Nachman Leib, Tudor Dumitrescu, Ul-

piu Vlad. Pe discuri înmănunchind lucrări de mai mulți compozitori (unii dintre ei prezenți anterior și pe discuri de autor) au mai apărut Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Doru Popovici, Carmen Petra-Basacopol, George Draga, Costin Cazaban, Vasile Herman, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Octav Nemescu, Iancu Dumitrescu, Corneliu Cezar, Grigore Nica, Max Eisikovits, Șerban Nichifor, Adalbert Winkler, Vasile Timiș, Boldizsár Csiky, Vasile Spătărelu, Albert Markos, Valentin Petculescu, József Birtalan, Fred Popovici, József Hencz, Adam Czakó, Călin Ioachimescu, Ödön Farkas.

Muzica universală a fost, la rîndul ei, cultivată cu grija de îmbogățire a repertoriului cu noi lucrări, în interpretări de ținută, printre care simfonii de Joseph Haydn, Michael Haydn, Mozart, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Bruckner, Franck, Saint-Saëns, lucrări concertante de Händel, Vivaldi, Couperin, Haydn, Mozart, Beethoven, Boieldieu, Chopin, Wieniawski, Bruch, Rahmaninov, Castelnuovo-Tedesco (pentru orgă, pian, vioară, violoncel, flaut, harpă, chitară), sonate de J. S. Bach (vioară), W. Fr. Bach (pian), Telemann (oboi), Beethoven (pian), Schubert (pian), Brahms (violoncel), Rossini (orchestră), cvartete de Haydn și Beethoven, lieduri de Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Wagner, Mahler.

În vederea realizării tuturor acestor discuri, au fost folosite formații simfonice și camerale reprezentînd în mod practic elita artei interpretative românești din București (Orchestra simfonică a Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta, Emanuel Elenescu, Paul Popescu, Orchestra de studio a Radioteleviziunii dirjată de Carol Litvin, formația „Musica rediviva" dirijată de Ludovic Bács, orchestra „Quodlibet musicum" dirijată de Aurelian Octav Popa, ansamblul „Musica nova", ansamblul de muzică contemporană „Hyperion" condus de Iancu Dumitrescu, cvintetul de alămuri „Armonia", cvartetul de coarde „Muzica"), Cluj-Napoca (Filarmonica dirijată de Emil Simon și Cristian Mandeal, ansamblul „Ars nova" condus de Cornel Țăranu, formațiile de muzică veche „Musica antiqua" și „Consort de Cluj", orchestra de cameră fără dirijor „Pro musica" a Conservatorului „Gheorghe Dima"), Iași (Filarmonica „Moldova" dirijată de Ion Baciu, cvartetul de coarde „Voces"), Timișoara (Filarmonica „Banatul" dirijată de Remus Georgescu și Nicolae Boboc), Brașov (Filarmonica „Gheorghe Dima" dirijată de Ilarion Ionescu-Galați), Craiova (Filarmonica „Oltenia" dirijată de Teodor Costin), Sibiu (Filarmonica dirijată de Petre Sbârcea), Tîrgu Mureș (Filarmonica dirijată de Lóránt Szalman, orchestra de cameră fără dirijor a Filarmonicii), Ploiești (Filarmonica dirijată de Horia Andreescu și Cristian Brâncuși), Satu Mare (orchestra de cameră a Filarmonicii dirijată de Mircea Cristescu), Arad (Filarmonica dirijată de Alexandru Hobai), Bacău (orchestra de cameră „Tescana" a Filarmonicii, dirijată de Ovidiu Bălan), Botoșani (Filarmonica dirijată de Modest Cichirdan).

Numeroase personalități solistice ale artei interpretative instrumentale românești și unii oaspeți de peste hotare au apărut în această perioadă pe noile discuri, printre care — în lucrări concertante — pianiștii Dan Grigore, Dan Atanasiu, Li-Ming-Qiang, violoniștii Mihaela Martin și Daniel Podlovschi, violoncelistul Valentin Arcu, flautistul Gavril Costea, harpiștii Ion Ivan Roncea și Elena Ganțolea, organista Ursula Philippi, chitaristul Costas Cotsiolis, iar în recitaluri cîntăreții Emilia Petrescu, Maria Slătinaru, Eugenia Moldoveanu, Ionel Pantea, Magda Barabás Kásler, Magda Papp, pianiștii Valentin Gheorghiu, Li-Ming-Qiang, Maria Fotino, Ecaterina Fotino-Negru, Gabriel Amiraș, Aurora Ienei, Suzana Szöreny, Corneliu Rădulescu, Adrian Tomescu, Viniciu Moroianu, Remus Manoleanu, violonista Liliana Ciulei-Atanasiu, violoncelistii Serafim Antropov, Alexandra Guțu, Attila Székely, harpista Liana Pasquali, oboistul Aurel Marc, flautistul Gavril Costea, organistul Mátyás Kozma.

În domeniul teatrului liric, sînt de relevat noile discuri de autor ale unor compozitori români, cuprinzînd înregistrările integrale sau selecțiuni din opere, operete sau balete de Ciprian Porumbescu *(Crai nou)*, Alexandru Zirra *(Alexandru Lăpușneanu, Capra cu trei iezi)*, Doru Popovici *(Noaptea cea mai lungă, Interogatoriul din zori)*, Cornel Trăilescu *(Motanul încălțat)*, Teodor Bratu *(Stejarul din Borzești)*, Florin Comișel *(Leonard)*, Háry Béla *(Albă ca zăpada și cei șapte pitici)*, iar din creația universală, înregistrarea integrală a operei *Boema* de Puccini, a baletului *Don Quijote* de Minkus și selecțiunile din opereta *O noapte la Veneția* de Johann Strauss. Separat, au apărut numeroase recitaluri de arii din opere și operete, continuînd seria discurilor dedicate principalilor interpreți români ai scenei lirice. În 1981—1983 au apărut astfel, folosindu-se vechi înregistrări recondiționate, recitalurile de arii ale Valentinei Crețoiu, Anei Rozsa-Vasiliu și ale lui Traian Grozăvescu, iar din imprimări noi, discurile soliștilor de operă Eugenia Moldoveanu, Mariana Stoica, Teodora Lucaciu, Iulia Buciuceanu, Sanda Șandru, Rodica Mitrică-Bădîrcea, Mariana Cioromila, Mihaela Agachi, Victoria Bezetti, Elena Grigorescu, Nicolae Herlea, David Ohanesian, Cornel Fânățeanu, Octavian Naghiu, Vasile Martinoiu, Florin Diaconescu, Emil Gherman, Constantin Gabor. Noi recitaluri de arii din operete au realizat Ludovic Spiess, Cornel Rusu, Dorin Teodorescu (duete cu diferite partenere), Liliana Pagu și Eugen Fânățeanu. Au mai apărut discuri colective dedicate soliștilor vocali ai Operei

Române din Iași și Operei Maghiare din Cluj-Napoca.

Discuri de autor cuprinzînd muzică corală au fost, în acest interval, acelea ale compozitorilor Sigismund Toduță, Alexandru Pașcanu și Hans Peter Türk (prelucrări de cîntece populare săsești). La pupitrul corului „Madrigal", Marin Constantin a înregistrat un disc cu trei creații românești de Dan Buciu *(Surîsul Hiroșimei)*, Alexadru Pașcanu *(Festum hibernum)* și Dinu Petrescu *(Continuum I)*. O realizare de ample proporții a aceluiași ansamblu o constituie albumul de 1Î discuri intitulat *Arta dirijatului coral*, în care Marin Constantin expune prin viu grai, cu ilustrații sonore adecvate, problematica interpretării corale, cu referire concretă la întreaga evoluție a genului, din Renaștere pînă în epoca contemporană. Marele număr de piese corale românești aparținînd diferitor compozitori, care au apărut pe discuri, face imposibilă enumerarea tuturor numelor lor în acest material de sinteză. Vom releva totuși prezența „Electrecordului" prin discuri de muzică corală la diversele evenimente și aniversări. Citățm în acest sens, în ordine cronologică, discurile *Aici de 2050 de ani, Dragoste supremă, România, Cinstim conducătorul, Vechi cîntece revoluționare și patriotice, Noi cîntece revoluționare și patriotice, Solia păcii, Anii marii iubiri, Mesaj de pace din Carpați, Mîndră zi a libertății, Vechi și noi cîntece ale ceferiștilor, Partidul, Ceaușescu, Viitorul,* precum și cele două discuri editate cu prilejul Concursului de cîntece patriotice pentru tineret și apărute chiar în seara finalei. Este, de asemenea de reliefat diversificarea formațiilor corale folosite la înregistrări, cu observația că s-a apelat atît la ansambluri bucureștene, cît și la coruri din Iași, Timișoara, Brașov, Tîrgu Mureș, Constanța.

S-a intensificat de asemenea și numărul discurilor de autor din domeniul muzicii ușoare. Noii „titulari" ai unor asemenea discuri au fost Vasile Veselovschi, George Grigoriu, Temistocle Popa, Laurențiu Profeta, Radu Șerban, Paul Urmuzescu, Marius Țeicu, Adrian Enescu, Alexandru Mandy, Gelu Solomonescu, Marcel Dragomir, Florin Bogardo, Mihai Constantinescu, Johnny Răducanu, Zsolt Kerestely, Nelu Danielescu, Dan Stoian, Mircea Baniciu, Victor Socaciu, Vali Sterian, Mircea Romcescu, Dan Ardelean, Dan Beizadea, Mircea Bodolan. În mod operativ, la încheierea concursurilor naționale de creație de muzică ușoară „Melodii '81" și „Melodii '82", au apărut discuri cuprinzînd cîntecele premiate. Recent, a apărut și un album cu înregistrări „live" dintr-un cenaclu al revistei „Flacăra".

În ce privește pe interpreții de muzică ușoară, au fost realizate noi recitaluri cu cîntăreții Gică Petrescu, Aura Urziceanu, Corina Chiriac, Angela Similea, Mirabela Dauer, Stela Enache și Florin Bogardo, Mihai Constantinescu, Cornel Constantiniu, Jeanina Matei, Dorin Anastasiu, Dorina Drăghici și Nicu Stoenescu, Alla Baianova, Ricky Dandel, Theodor Munteanu, Gil Dobrică, discuri de jazz cu Johnny Răducanu și Ion Baciu junior, iar muzica rock a fost prezentă pe discurile formațiilor „Semnal M", „Savoy", „Metrock", „F.F.N.", „Post scriptum", „Compact", „2005", „Garabonciás". S-au valorifcat prin disc și muzici de film ale lui Temistocle Popa *(Saltimbancii)*, Vasile Șirli *(Concert pentru cimpoi cu patru ciucuri)* și Eugen Doga *(Maria Mirabela)*.

O pondere importantă în ansamblul producției de discuri a avut-o și în acești ani muzica populară românească și a naționalităților conlocuitoare. Marile vedete ale genului (Maria Ciobanu, Irina Loghin, Sofia Vicoveanca, Lucreția Ciobanu, Maria Cornescu, Ion Dolănescu, Benone Sinulescu etc.) au fost prezente pe noi discuri, după cum și instrumentiștii virtuozi (violoniștii Ion Drăgoi, Efta Botoca, Alexandru Țitruș, Mihai Botofei, Benone Damian, naistul Cătălin Tîrcolea, taragotistul Luca Novac, fluierașul Ion Lăceanu, țambalistul Toni Iordache, trompetistul Alexandru Havriliuc) au apărut în noi recitaluri. Au fost realizate discuri ale unor tarafuri și orchestre populare din Arad, Cluj-Napoca, Bacău, Botoșani, Călata-Inuc (maghiară) și s-a continuat seria „Obiceiuri populare" cu zonele Maramureșului și Sălajului. O serie nouă de remarcabil interes documentar a fost inițiată în colaborare cu Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, avînd drept obiectiv valorificarea prin disc a înregistrărilor din arhiva institutului. Seria, care va fi o replică sonoră a Colecției naționale de folclor (în curs de apariție) a început cu o primă temă, *Taraful tradițional românesc*, căreia i-au fost dedicate, pentru început, patru discuri : Oltenia, Bucovina, Transilvania de vest (Arad-Bihor), Cîmpia Dunării.

Să mai amintim în încheiere că multe din înregistrările discurilor de muzică populară și ușoară au apărut și pe casete, lărgind astfel raza de acțiune a casei „Electrecord" și în rîndurile posesorilor de casetofoane.

Preocupări pe multiple planuri, o prezență vie în actualitatea vieții muzicale din întreaga țară, un permanent spirit de inițiativă, — iată ce caracterizează activitatea editorială a casei de discuri „Electrecord" (director Grigore Petreanu, coordonatori ai redacției Vasile Șirli și Daniela Caraman-Fotea, redactori Adriana Dan, Ștefan Bonea, Ștefan Cărăpănceanu, Stela Nachi) în perioada anilor 1981—1983.

Edgar ELIAN

Brașov: al 14-lea festival al muzicii de cameră

Pentru a 14-a oară, Brașovul a fost gazda Festivalului muzicii de cameră, a unicului festival românesc anual cu acest profil, care și-a cîștigat, pe bună dreptate, prestigiul pe plan național și chiar internațional.

Timp de opt zile, au avut loc 11 concerte la Brașov și în incintele monumentelor istorice apropiate de la Bran și Prejmer, 11 concerte la care au participat, alături de artiști din localitate, invitați din București, Cluj-Napoca, Iași, Arad, iar de peste hotare, din Suedia, Bulgaria, U.R.S.S. Programele concertelor festivalului au inclus cvasi-totalitatea genurilor și formelor muzicii de cameră, de la recitalul de pian sau de orgă, trecînd prin duo, trio, cvartet, cvintet, sextet, octet, dixtuor, pînă la orchesra de cameră.

Repertoriul a acordat un loc preferențial aniversărilor muzicale ale anului 1983, în primul rînd aceleia a nașterii lui Johannes Brahms, care a figurat, în diferitele programe, cu două *Sonate pentru pian și vioară (nr. 2 în La major, op. 100* și *nr. 3 în re minor, op. 108), Trio-ul nr. 3 în do minor pentru pian, vioară și violoncel, op. 101, Cvartetul de coarde nr. 1 în do minor, op. 51 nr. 1, Cvintetul pentru clarinet și coarde în si minor, op. 115, 11 Preludii de coral pentru orgă op. 122 (postum)* și o selecție de *Lieduri din culegerile op. 43, 63, 84, 94, 105* și *107*, așadar o cuprinzătoare privire de ansamblu asupra operei camerale brahmsiene, cu accentul pus pe ultima și cea mai fertilă perioadă de creație, incluzînd lucrări de la op. 100 în sus. Au mai fost marcate — în concertul formației brașovene „Cantus serenus" — sărbătorile lui François Couperin (250 de ani de la moarte) și Jean-Philippe Rameau (300 de ani de la naștere), iar recitalul mezzo-sopranei Liliana Bizineche l-a omagiat pe Sigismund Toduță la împlinirea vîrstei de 75 de ani, prin prezentarea recentului său ciclu de lieduri pe versurile Anei Blandiana. Un program special a fost dedicat regretatului maestru brașovean Tudor Ciortea, stins din viață în anul trecut, de către ansamblul vocal-instrumental bucureștean „Lyra", căruia i s-au alăturat și cîțiva instrumentiști din Brașov ; piesele pentru diferite formații vocale și diferite instrumente (cvartet vocal cu corn, trei soprane, violoncel și pian, duet vocal și pian, trei voci egale cu acompaniament instrumental), ca și cele pentru un violoncel sau patru violoncele au atras atenția asupra talentului remarcabil de colorist al compozitorului, afirmat și în domeniul cameral. Muzicienii prezenți la festival au participat apoi la inaugurarea camerei-muzeu „Tudor Ciortea" în cadrul complexului istoric din vechiul cartier al Scheiului.

În general, programele au îmbrățișat un amplu evantai stilistic, de la muzica barocului (Bach, Händel, Vivaldi, Rameau, Couperin), trecînd prin clasicii vienezi Mozart și Beethoven, prin romanticii Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Liszt, pînă la Reger, Hindemith, Schönberg. Muzica românească a fost substanțial reprezentată prin lucrări de orientări din cele mai diverse, de la George Enescu și cei doi brașoveni din veacul trecut Anton Pann și Gheorghe Ucenescu, pînă la Constantin Silvestri, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Mircea Chiriac, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Octavian Nemescu, Nicolae Brânduș, Costin Cazaban, Iancu Dumitrescu, Vasile Spătărelu, — cu un florilegiu de creații instrumentale și vocale pentru cele mai variate componențe camerale. În mod practic, aproape toate formațiile prezente la festival — cvartetele de coarde din Iași („Voces"), București („Muzica") și Brașov, apoi trio „Athenaeum", cvintetul de suflători „Concordia", orchestra de coarde dirijată de Nicolae Iliescu, dixtuorul Reprezentativei Armatei, ansamblul instrumental grupat în jurul Marthei Kessler, duo-ul de sonate Aurelian Octav Popa — Sandu Sandrin (toate din București), ca și duo-ul clujean-brașovean Liliana Bizineche — Horia Cristian și grupurile alcătuite din membrii Filarmonicii „Gheorghe Dima" — au inclus în programele lor cel puțin cîte o lucrare românească, iar ansamblurile bucureștene „Hyperion", condus de Iancu Dumitrescu, și „Lyra" au dedicat concertele lor în exclusivitate creației românești.

Vorbind despre Filarmonica „Gheorghe Dima", se cuvine să subliniem că organizarea anuală a festivalului muzicii de cameră stimulează pe membrii orchestrei — încurajați desigur în acest sens de către directorul lor, dirijorul Ilarion Ionescu-Galați — să-și dea concursul grupați în formații camerale de diferite alcătuiri, ceea ce duce la perfecționarea măiestriei lor profesionale și în cele din urmă la creșterea valorică a interpretărilor orchestrei în ansamblul ei. Astfel, numai la această ediție a festivalului am putut asculta — formate din orchestra simfonică a Filarmonicii — o orchestră de cameră, un octet, un cvartet și un trio de coarde, un sextet (incluzînd un trio de coarde, clarinet, percuție și pian) și un duo de violoncele (cu și fără acompaniament de pian). Deși mulți dintre componenții acestor formații ar merita o evidențiere specială pentru dăruirea și disciplina cu care practică muzica de cameră, ne limităm să amintim aici numele lui Ioan Nagy, concertmaestrul Filarmonicii (excelent ca primă vioară în *Octetul de coarde în Mi bemol major* de Mendelssohn-Bartholdy, însuflețind ansamblul, dozînd sonoritățile, reliefînd detaliile), al lui Dorin Sima (vioară primă în *Trio de coarde op. 77 b de* Reger și în *Cvartetul de coarde nr. 10 în Mi bemol major op. 125 nr. 1, D. 87* de Schubert, remarcabil mai ales prin modul în care a antrenat formația în efervescentul final schubertian, cu alură de tarantelă) și al grupului „Pro musica", creat din inițiativa experimentatului muzician și pianist Liviu Teodor Teclu, în care am remarcat talentele viguroase ale celor doi violoniști Petra Maria Szabó și Zoltán Szabó, atît în piesele de ansamblu, cît și în cele solistice (cu deosebire în concisa, dar substanțiala *Sonată pentru violoncel solo* de Dumitru Capoianu, prezentată în primă audiție absolută de către Zoltán Szabó).

Numeroase au fost serile festivalului, de elevată ținută artistică. Dintre recitaluri, cîteva comportă evidențieri speciale, începînd cu acela al Marthei Kessler, admirabilă mai ales în ciclul *Drei Abendlieder* (Trei cintece de seară) de Wilhelm Berger, pe versuri germane de Klaus Kessler, căruia i-a pus în valoare, cu o artă de mare subtilitate, atmosfera de intimă reculegere, de meditație filosofică, subliniată și de rafinatul acompaniament al pianistei Inna Oncescu și al cvartetului de coarde condus de violonistul Ladislau Horváth. Rămînînd la genul vocal, să relevăm evoluția spectaculoasă a Lilianei Bizineche, care s-a impus în liedurile de Toduță și Brahms prin calități de excepție : frumusețea timbrului, cizelarea detaliilor poetice, extraordinara suplețe în modelarea glasului. În două lucrări românești *(Sonata pentru clarinet și pian* de Tudor Ciortea și *Sonata nr. 2 pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah), iar în seara următoare în *Cvintetul cu clarinet* de Brahms, Aurelian Octav Popa și-a confirmat o dată în plus înalta clasă, dezvăluind din plin resursele expresive ale celor două sonate și adoptînd în Brahms sonorități apropiate de acelea ale vocii omenești în secvențele solistice, pentru a marca în alte pasaje fundamentul edificiului armonic sau a se strecura, ca o voce intermediară, prin țesătura cvartetului de coarde, realizată cu finețe de formația Filarmonicii din Arad, cu concertmaestrul Ștefan Cîmpan-Fatyol la pupitrul viorii prime. Pe violonistul Andrei Agoston l-am reîntîlnit — după recitalul Bach-Mozart-Schubert-Prokofiev de la București, alături de Ferdinand Weiss — în aceeași formă de zile mari, de această dată în două *Sonate* de Brahms, cu fratele lui, Ștefan Agoston, la pian. Realizarea celor doi artiști a apărut deplin unitară, dominată de o poezie robustă, fără manierisme, într-un autentic spirit brahmsian. Un atractiv recital de orgă, în capela monumentului istoric al cetății Prejmer, ni l-a oferit Ursula Philippi, cu un program Bach-Brahms-Mendelssohn, realizat cu rafinament coloristic, deși instrumentul aflat la dispoziție îi dădea doar posibilități de registrație restrînse. În fine, dintre oaspeții de peste hotare, pianistul Nikolai Suk din U.R.S.S., într-un recital Mozart-Liszt, s-a impus mai cu seamă în dificila pagină lisztiană *Sonata-fantezie „După o lectură din Dante"*, parcursă cu o neabătută convingere pianistică și cu evidenta dorință de a valorifica tot ce această partitură cuprinde ca muzică autentică.

Printre formațiile afirmate în cadrul festivalului, să amintim in primul rînd cvartetul „Voces" din Iași, mereu impresionant prin desăvîrșita unitate a interpretării, de această dată în sobrul *Cvartet nr. 2* de Vasile Spătărelu și mai ales în *Cvartetul nr. 14 în re minor „Moartea și fata"* de Schubert, realizat cu o rar întîlnită sinceritate a concepției și acuitate a inflexiunilor. Trio-ul suedez „Epos" ne-a cucerit fără rezerve prin participarea plină de înflăcărare a membrilor lui (vioară, violoncel, pian) atît la interpretarea *Sonatei a treia op. 38* a compatriotului lor contemporan Bo Linde, cît și, în special, în *Trio nr. 1 în re minor, op. 49* de Mendelssohn-Bartholdy, căruia i-au imprimat fantezie, căldură virilă, vitalitate ritmică. Din programul ansamblului „Hyperion" condus de Iancu Dumitrescu au stîrnit interes atît piesele cu un iz oriental modernizat ale brașovenilor Anton Pann și Gheorghe Ucenescu, cît și cele care se impun printr-un limbaj evoluat, specific muzicii veacului XX, ale lui Ștefan Niculescu, Octav Nemescu, Costin Cazaban, Nicolae Brînduș și Iancu Dumitrescu, toate prezentate în interpretarea impecabilă a unui mănunchi de valoroși soliști instrumentiști, printre care din nou Aurelian Octav Popa la clarinet, pe lîngă Nicolae Maxim la flaut, Costin Petrescu la percuție etc. O ținută remarcabilă a avut-o și concertul apreciatei formații de muzică veche „Cantus serenus" din Brașov, sărbătorită nu de mult la împlinirea unui deceniu de existență. Alcătuit din patru instrumente — o vioară (Ecaterina Hanke), două viola da gamba (Kurt Philippi, Ilse L. Herbert) și un clavecin (Horia Cristian) — ansamblul a realizat în diferite piese de Couperin și Rameau (printre care, în Couperin, și două recitative cu solo vocal susținut de Liliana Bizineche) echilibrul între virtuozitatea instrumentală și frumusețea inspirației melodice, caracteristic stilului celor doi compozitori reprezentativi ai barocului francez. Într-o altă seară, zece tineri instrumentiști suflători din Muzica Reprezentativă a Armatei, conduși de dirijorul colonel Emilian Ursu, au părăsit pentru întîia oară repertoriul lor familiar de piese pentru fanfară în favoarea „marii muzici", interpretînd *Dixtuorul pentru suflători* de George Enescu. Rezultatul, mai mult decît meritoriu, trebuie să-i încurajeze să persevereze în această direcție. Concertul de încheiere a festivalului a constituit totodată și unul din momentele sale culminante. La pupitrul Orchestrei de cameră a Filarmonicii „Gheorghe Dima", Ilarion Ionescu-Galați a realizat mai întîi o veritabilă demonstrație de virtuozitate colectivă în cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri, iar apoi a antrenat ansamblul într-o execuție de mare rafinament sonor a sextetului *Verklärte Nacht, op. 4* (Noapte transfigurată) de Schönberg, în versiunea pentru orchestră de coarde a autorului, din 1943, valorificînd cu măiestrie întreaga paletă coloristică și neîncetatele învolburări tensionale ale acestei creații postromantice, saturată de cromatisme tristanești. S-a afirmat aici, din plin, „mîna" de dirijor, dar și de „cordar" a lui Ilarion Ionescu-Galați, după cum prezența ei benefică s-a făcut simțită — pe un alt plan, conceptual și organizatoric — și în ansamblul acestei ediții a festivalului, prima desfășurare sub conducerea lui în calitate de director al comitetului de organizare.

Edgar ELIAN

Piatra Neamț: Vacanțele muzicale la a XII-a ediție

Tradiția continuă. Și totuși o seamă de evenimente par să o submineze. Dacă în urmă cu cîțiva ani la cursurile de măiestrie muzicală erau antrenați un mănunchi de prestigioși muzicieni români — să-i amintim pe Aurel Stroe, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu sau Constantin Bugeanu — anul acesta Ștefan Niculescu și Sabin Păutza au fost singurii coordonatori ai seminariilor de compoziție muzicală și respectiv de dirijat orchestră. Mai mult, la actuala ediție de pe scena „Vacanțelor" au dispărut clujenii, fie ei studenți sau cadre didactice, ne mai vorbind de oaspeții de peste hotare a căror absență o acuzam încă din precedenta ediție. Remanierea (în sens regresiv) s-a oprit însă aici pentru că studenții ieșeni și bucureșteni depășind dificultățile (în cea mai mare parte a lor fortuite și gratuite) și beneficiind de sprijin moral (Conservatorul G. Enescu din Iași) — și (în special) material — Comitetul de cultură și educație socialistă Neamț — au participat într-un număr relativ mare la această modalitate de practică orientată în direcția adîncirii procesului de integrare a învățămîntului muzical în viața culturală, contribuind efectiv la acțiunea de educare, de înnobilare a publicului. Manifestările s-au constituit într-un festival muzical — veritabilă microstagiune a cărei intensivitate a fost dictată de frecvența concertelor : seară de seară în sălile Muzeului de artă ori pe scena Teatrului tineretului s-au succedat soliști și formații camerale sau simfonice, vocale sau instrumentale ; în total 16 producții artistice. Protagoniștii au fost : Dieter Rell (bariton) și Adriana Mesteș (soprană) acompaniați de Tatiana Moroșanu și Adriana Bera, Dumitru Sâpcu (clarinet) și Vasile Tarnavschi (pian), Anuș Cevidian (pian), Daniela Maftei (vioară) și Alina Pavalache (pian), Alma Năstase (pian), corala „Cantores amicitiae" dirijată de Nicolae Gâscă, corul și orchestra Conservatorului din Iași, Cristian Bărbuș (vioară) și Silvia Savu (pian), formațiile camerale conduse de Silviu Varvaroi, Florin Costinel (cello), cvartetul „Pro musica", Daniel Manasi (vioară). Chiar dacă manifestările nu au avut aceeași carură, aceeași, audiență, impactul fiecăreia cu spectatorii a fost benefic prin arealul repertoriului (aspectul informativ — prospectiv), prin ținuta interpretativă (aspectul educativ — estetic).

„Clourile" s-au dovedit a fi recitalurile chitaristului Vasile Colțea, cvartetului „Voces" și concertul studenților-compozitori.

Dincolo de cele cîteva inadvertențe tehnice și incongruențe stilistice, Vasile Colțea a demonstrat că se află într-un real progres, într-o constantă ascensiune ce vizează poziția de leader al chitariștilor noștri. Condiția muzicilor clasice destinate sau adaptate instrumentului (Bach, Tarrega, Villa Lobos, de Falla, Albeniz) este asimilată într-o manieră care permite devansarea tehnicii tradiționale și complinirea ei prin modalități inedite de abordare a chitarei, prin eliberarea de convenții, de presiunile unui anume cod și lărgirea mentalității artistice. Disponibilitățile adaptative sînt la Vasile Colțea consecința autodidacticismului, propensiunii pentru cunoaștere și adevăr. Iar toate aceste eforturi, articulate în căutări și împliniri spun insistent, în primul rînd organizatorilor, că viața muzicală nu poate fi defectivă de prezența chitarei, atît în instituțiile de învățămînt cît și pe podiumul de concert.

Cvartetul „Voces" „s-a respectat" („respectînd" totodată pretențiile publicului) într-un program cu muzică vieneză — deci o unică atitudine interpretativă — prezentat sub forma unor cristale șlefuite în zeci de ore de repetiție și în numeroase apariții scenice. Desigur că remarcile pot deveni simptomatice și în orice caz sînt presupuse a fi subiective. Trebuie totuși să consemnăm prestația de excepție a violoncelistului Dan Prelipcean a cărei evidențiere nu a stat sub semnul ostentației, discreția și subtilitatea fiind prerogativele muzicalității sale. Alături de el, Bujor Prelipcean, Anton Diaconu și Constantin Stanciu „au conspirat" la reușita restituirilor sonore.

Concertul studenților-compozitori a surprins în diferite ipostaze stadiul devenirii lor componistice constituindu-se într-o diagramă a preocupărilor lor creatoare. Un lucru este cert : tinerii compozitori se află pe mîini bune. Unii dintre ei — Marius Panaite, Roxana Hașegan, Daniela Mitu, Luminița Manole — cu talentul încă supus meșteșugului, deocamdată încorsetați de povara alcătuirilor formale, alții — Adriana Boteanu (clasa Vasile Spătărelu), Adrian Nichiteanu și George Balint (clasa Ștefan Niculescu) — făcînd din meșteșug un ferment al conturării propriei personalități artistice.

Ștefan Niculescu — inițiatorul și susținătorul neîntrerupt al cursurilor de compoziție — a propus cursanților o problematică complexă, de o mare deschidere intelectuală : de la elocvența exemplului de preluare selectivă a moștenirii culturale (expunerea critică pe marginea unui eseu din „Spiritul românesc în cumpătul vremii" de C. Noica), la analiza unor muzici care au influențat componistica ultimilor ani (cvartete de Ligeti, Crumb, Lutoslawski, *Trans* și *Karre* de Stockhausen, muzică repetitivă americană). Temerare dar oportune au fost considerațiile asupra fenomenului muzical contemporan — pornind de la premisele istorice la prognozarea evoluțiilor ulterioare — încorporate într-o tentativă de sistematizare, unică, cel puțin în muzicologia românească.

Sînt, toate acestea, argumente pentru o nouă invitație la viitoarea ediție.

Liviu DĂNCEANU

Opera „Tudor din Vladimiri" de Teodor Bratu

În cadrul evenimentelor muzicale semnificative promovate de cea de a patra ediție a Festivalului „Cîntarea României" se înscrie și opera *Tudor din Vladimiri*, pe muzica și libretul lui Teodor Bratu, autor bine cunoscut publicului prin creațiile sale anterioare de gen (*Stejarul din Borzești, Dreptul la dragoste, Vremuri de vitejie, Din anii Unirii* etc.).

Premiera a avut loc la Teatrul liric din Craiova la 30 iunie.

Concepută în două părți — șase tablouri — opera *Tudor din Vladimiri* evocă un eveniment de seamă din trecutul eroic de luptă al poporului român pentru dreptate națională și socială și anume momentul revoluției de la 1821, care a marcat începutul istoriei noastre moderne.

Un colectiv entuziast și receptiv a depus eforturi susținute spre a lumina și transfigura în limbajul artei această pagină de glorie din trecutul neamului românesc, realizînd un spectacol unitar, bine închegat, al cărui mesaj patriotic se impune cu autoritate în conștiința spectatorului. La această reușită au contribuit în mod esențial regizorul George Zaharescu, un artist consacrat al spectacolului liric românesc, tînărul dirijor Alexandru Iosub, o speranță aflată într-o „spectaculoasă" evoluție, orchestra și, în special, corul pregătit de dirijorii Alexandru Racu — un muzician distins, deosebit de înzestrat — și Constantin Ungureanu, ambii profesioniști de înaltă competență. Un deosebit cuvînt de laudă se cuvine scenografiei semnate de Sorin Novac, coregrafiei lui Ion Kelemen și, mai ales, echipei de soliști din care se detașează nume de frunte ale artei noastre lirice.

Muzica operei dezvoltă într-un mod personal, caracteristic autorului, o tematică provenind din cîntecul patriotic și de masă, din ecouri și inflexiuni folclorice și, uneori, din reminiscențe ale operetei românești contemporane. Meritul principal al compozitorului constă tocmai în capacitatea de înmănunchiere a acestor surse eterogene spre a le conferi o rațiune dramatică în contextul spectacolului. Se remarcă unele momente pline de expresie, cum ar fi Preludiul și Aria mamei lui Tudor din tabloul V, care atestă meșteșugul dobîndit de autor în decursul activității sale destinate teatrului muzical, accesul la zone înalte de transfigurare a ideilor muzicale de bază. Vocile sînt conduse cu măiestrie, orchestrația este eficientă (poate uneori supradimensionată față de volumul natural al vocilor soliste), momentele corale rămînînd în continuare secvențele cele mai realizate ale muzicii, ceea ce confirmă și de această dată bogata experiență în domeniu a lui Teodor Bratu.

Rămîne întru totul valabilă și de necontestat în spectacol *verosimilitatea teatrală*, lucru de care nu întotdeauna dau seamă producțiile mai vechi sau mai noi ale teatrelor noastre lirice. Spectacolul convinge prin mijloace *artistice*, situîndu-se ca atare la înălțimea ideilor generoase, de largă semnificație patriotică și revoluționară, pe care le poartă.

Nicolae BRÎNDUȘ

Mihail Jora — Wilhelm Berger — Theodor Grigoriu

Învestit cu ampla semnificație a Festivalului Național „Cîntarea României", concertul susținut de Orchestra Simfonică și Corul Filarmonicii „George Enescu", dirijor Mihai Brediceanu, a marcat — cum era de așteptat — una dintre reușitele manifestări culturale ale Capitalei.

Abordarea unui repertoriu alcătuit în exclusivitate din opusuri românești de referință ale genului simfonic, concertant și vocal-simfonic, coroborată unor numeroase și asidue repetiții, au dat măsura disponibilităților interpretative de excepție ale ansamblului bucureștean.

Prima pagină a programului (de fapt o reluare a actualei stagiuni) a readus în lumină una dintre lucrările importante ale lui Mihail Jora, ce a înscris un eveniment nu numai în creația autorului, dar și în mișcarea muzicală românească : *Simfonia în Do major, op. 17*. Amploarea formei, calitatea materialului tematic expresiv și original (alternînd între largi melodii lirice și motive de o vitalitate cuceritoare), întruparea într-un ansamblu orchestral vast — subordonat siguranței și competenței baghetei dirijorale — au convers toate într-un rezultat sonor grandios, într-o atmosferă festivă, elevată.

Participarea Filarmonicii „George Enescu" la prima audiție absolută a *Concertului pentru vioară, violoncel și orchestră* de Wilhelm Berger ne-a apărut, apoi, firească în cazul unui opus al fostului lor coleg — Berger a cîntat ani de zile la vioară în acest colectiv. În noua partitură incontestabil valoroasă am reîntîlnit aceeași artă de substanță, același subiectivism al categoriei de timp, proprii compozitorului ce ne propune nu o muzică de suprafață, de divertisment, ci una elaborată în adîncime. Țesătura muzicală realizează sinteza între un stil orchestral masiv, compact, și o scriitură apropiată de specificul genului cameral (personal, am aprecia chiar rarefiată în anumite pasaje ale primei părți). Punînd

la contribuție resursele instrumentelor soliste — menționăm aici aportul solistic de înaltă ținută a lui Cristian Ifrim — vioară și Marin Cazacu — violoncel — și totodată ale unor instrumente de suflat (flaut, clarinet, oboi) individualizate la răstimpuri din cadrul ansamblului, autorul colorează cu subtilitate diversele evenimente sonore ale concertului. Reușita primei audiții a lucrării ne-a apărut, sub acest aspect, ca produs al talentului și puterii de muncă a prolificului muzician Wilhelm Berger și deopotrivă ca viziune interpretativă, merituos concretizată, a protagoniștilor.

În final, amplul oratoriu pentru cor și orchestră *Canti per Europa* pe versuri de Rimbaud, Shelley, Eminescu, Rilke, Lorca, Pușkin, Dante, de Theodor Grigoriu a conferit manifestării valențele sensibilității umaniste a compozitorului. Dincolo de multiplele soluții ritmice și timbrale ordonate într-o desfășurare coerentă, de mobilitatea armoniei și orchestrației, în versiunea propusă s-a reflectat fidel surprinsă structura dramatică a oratoriului, vibranta sa sferă ideatică, simbolică.

Astfel, în confruntarea cu un deosebit de pretențios program (prezent, ce-i drept — cu excepția concertului de W. Berger — nu pentru întîia dată în repertoriul actualei stagiuni) corul și orchestra, dirijorii Vasile Pântea și Mihai Brediceanu, soliștii Cristian Ifrim și Marin Cazacu au apărat și confirmat, cu succes, prestigiul de care se bucură Filarmonica „George Enescu" în viața muzicală a țării.

Laura MIHAIL

Întîlnirea cu „Madrigalul" și Marin Constantin

La Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a avut loc o întîlnire profesională cu dirijorii de cor și profesorii de muzică, salutară inițiativă a Uniunii compozitorilor și Conservatorului bucureștean. Invitatul serii a fost dirijorul și compozitorul Marin Constantin care împreună cu corul „Madrigal" (acel Stradivarius al muzicii corale românești) au realizat într-adevăr o veritabilă întîlnire cu arta și frumusețea, moment de mare regăsire și împlinire artistică, moment de mare experiență pe care Marin Constantin cu firescul care îl caracterizează a început să-l dăruiască auditorilor, cu acea naturalețe specifică marilor personalități. De fapt într-o singură seară, numai în cîteva ore, este foarte greu să împărtășești o experiență de 30 de ani și atunci Marin Constantin și-a propus o spicuire „pilulară" a unor problematici care l-au preocupat o viață întreagă dăruită artei adevărate. Cum tratează Marin Constantin tema „păcii" — acea temă majoră a existenței umane într-un moment în care omenirea este stresată de spaima focarelor de război, a înarmărilor delirante, a supercivilizațiilor apăsătoare — se vede din politica de repertoriu, din selecția riguroasă pe care o aplică în alegerea pieselor. Așa cum afirmă singur : „partitura e ca un dar natural — e necesar să recunoști natura ei proprie", Marin Constantin recunoaște în fiecare partitură acel inefabil, sesizat doar de cel care o tălmăcește și o redă într-o manieră personală, redusă la expresia totală, efectul fiind de fapt un plus de frumusețe indispensabil.

Tema păcii, a dragostei de țară, de muncă, de viață sînt teme fundamentale care nu trebuiesc minimalizate sau tratate îngust. În acest scop varietatea stilistică și de expresie a fragmentelor oferite sau a pieselor în general pe care le are în repertoriu, atmosferă pe care o degajă — de la *Cîntec pentru pace* de Marin Constantin la *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar și la *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Păutza, care de fapt sînt adevărate chemări pentru viață, pînă la zguduitoarea lucrare a lui Dan Buciu *Remember Hiroșima* sau din occidentul mai apropiat *Où va notre terre* de Jo Akepsimos, compozitor din Luxemburg — toate aceste lucrări dau o frescă impresionantă a efortului pe care oamenii, compozitorii pe care Marin Constantin îi numește atît de plastic „iscoade ale frumosului de mîine", se unesc cu toate forțele spirituale și morale, se angajează să cînte, să cheme pacea lumii, pacea vieții, pacea și frumusețea omenirii. Foarte sugestive și impresionante în acest sens sînt versurile lucrării *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar, catrenele lui Rabindranath Tagore, o adevărată îngemănare între text și muzică : „Această lume am sărutat, cu ochii și cu mîinile ; și dragostea este viață, dragă mi-i și lumina întreținută-n mine, întreținută-n noi".

O altă problematică de mare interes pentru arta interpretativă românească și în general pentru creația corală dezbătută la întîlnirea cu Madrigalul și Marin Constantin este „folclorul" care reprezintă de fapt preocuparea permanentă a compozitorilor români. Este de subliniat importanța lui deosebită pentru creația muzicală românească; în țările unde el nu mai există s-a recurs la „importul" de folclor. De aici se trage concluzia că în ceea ce ne privește sîntem în situația fericită de a nu fi nevoiți să facem „import de folclor" deoarece îl avem încă din belșug. Se pune deci problema utilizării lui eficiente. În acest

sens dirijorul Marin Constantin a explicat teoretic şi practic dificila problematică a modalismului, în cîteva considerente estetice privind particularităţile melosului popular, care îşi trage originea dintr-o perioadă foarte veche, pornind chiar de la melosul gregorian şi cîntarea bizantină. De multe ori citatul folcloric, adevărat zăcămînt natural, tratat într-o manieră originală, devine operă de artă în sine. De aici se naşte ideea că poate fi promovată creaţia corală bazată pe acest zăcămînt natural care este folclorul dar bineînţeles în limita ideii de a nu se ajunge la „folclorism" ci la o tratare stilizată şi evaluată la nivelul artei contemporane autentice.

Dragostea faţă de patrimoniul naţional, faţă de compozitorii înaintaşi, mari animatori ai creaţiei corale şi patrioţi înflăcăraţi, se reflectă în repertoriul bogat al corului Madrigal, unde pe lîngă lucrări de Kiriac, Cucu, Vidu, Iacob Mureşianu, Dima, Timotei Popovici şi alţii, repertoriul se îmbogăţeşte cu lucrări contemporane în care citatul se sublimează prin stilizare, sau în care numai atmosfera melosului popular se metamorfozează dînd naştere unor lucrări de certă valoare artistică, competitive pe plan naţional şi internaţional. În acest sens, în repertoriul corului Madrigal există lucrări de Alexandru Paşcanu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Miriam Marbe, Irina Odăgescu, Sorin Vulcu, Liana Alexandra şi alţii, lucrări de factură modală care au avut parte de o interpretare unică şi inegalabilă, lucrări prin a căror varietate stilistică indiscutabilă au devenit veritabile pietre preţioase ale unui minunat colier pe care îl creează în timp cu migală şi pasiune, cu abnegaţie şi dăruire, corul „Madrigal" şi Marin Constantin. De fapt cînd spui Madrigal spui Marin Constantin şi mai mult cînd spui *Ofrandă copiilor lumii* sau *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe sau *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah sau *Oglindire* de I. Odăgescu spui „Madrigal" şi spui Marin Constantin, se creează acea minunată simbioză între artistul interpret şi autorul care i-a dedicat lucrarea, acea frumuseţe de expresie şi trăire unică pe care numai marii artişti o pot atinge.

O a treia şi ultima problemă pe care dirijorul Marin Constantin a dezbătut-o în cadrul întîlnirii cu dirijorii şi profesorii de muzică a fost de fapt „necesitatea divertismentului în muzică". Vorbind mai înainte despre vicisitudinile acestei epoci cînd pe plan mondial pacea e atît de ameninţată, viaţa a devenit din ce în ce mai stresată, mai aglomerată, mulţi oameni devenind victimele acestor fenomene, se simte nevoia unui cotrabalans care pe plan artistic, în muzică de pildă, ar putea fi „divertismentul". De altfel viaţa românului, a demonstrat-o istoria de atîtea ori, a fost o permanentă pendulare între durere şi bucurie, dar a învins întotdeauna profundul său optimism, dragostea de viaţă şi bucuria de a trăi. În acest sens cîntecele autentice româneşti pline de haz, jocul, bătuta, cîntece de umor şi cum spune românul „haz de necaz" sentiment specific numai poporului nostru, precum şi cîntecele culte pline de umor scrise de compozitori, ca *Moşul* de Mihail Jora şi atîtea altele au adus o nouă stare spirituală îmbogăţind repertoriul „Madrigalului" cu noi piese vesele pline de vervă şi de vitalitate.

Ultimul exemplu foarte elocvent în acest sens cu care „Madrigalul" a delectat auditoriul a fost lucrarea lui Fr. Schöggl *Variaţiuni divertisment pe tema „Păstrăvul" de Schubert.* Acestea au fost cele trei probleme mari pe care dirijorul Marin Constantin le-a dezbătut cu competenţă şi dăruire creînd acea atmosferă de bucurie a frumosului care cucereşte din prima clipă. În acest fel factorul educaţional al corului, relaţia interpret, dirijor, public s-a realizat de o manieră extrem de firească în care cele mai subtile nuanţe pe care dirijorul Marin Constantin şi corul său le-au gîndit şi simţit au fost transmise publicului auditor, specialişti sau nespecialişti în muzică cu acel har al cunoaşterii şi împlinirii artistice, cu acea bucurie efervescentă pe care numai marii iubitori ai muzicii o pot avea. Şi aş dori să fac o comparaţie sau mai degrabă o trimitere : există undeva prin Munţii Apuseni un fenomen natural numit „focul viu", locul acela străluceşte în funcţie de unghiul din care bate soarele. Aş dori ca pentru corul „Madrigal" şi dirijorul lui, focul viu al muzicii să strălucească întotdeauna ca lumina şi bucuria adevăratelor trăiri artistice pe care ni le-au dăruit pînă acum.

Irina ODĂGESCU-ŢUŢUIANU

Distribuţii în „Aida" de Giuseppe Verdi

Opera Română din Bucureşti ne-a oferit un spectacol cu totul deosebit. Ne referim la *Aida*, capodopera verdiană care în seara zilei de marţi 21 iunie a fost dirijată de către marele artist al baghetei care este Cristian Mandeal şi a cuprins în distribuţia sa două debuturi. Ar putea părea deplasată afirmaţia că personajul principal al unei seri de operă a fost... dirijorul. Şi totuşi acesta este adevărul. La pupitrul orchestrei Operei Române, Cristian Mandeal, dirijor al Filarmonicii clujene, dar, în ultimul timp, un împătimit al spectacolelor de operă — celebrul *Falstaff* de la Cluj îi aparţine, ca şi ultimul spectacol cu *Aida* de pe scena aceleiaşi opere — aducînd cu sine experienţa de simfonist, a oferit publicului un Verdi cu totul neobişnuit — dar, desigur, nu mai puţin adevărat — în care muzica maestrului italian ni se relevă la dimensiuni nebănuite, într-o paletă coloristică extraordinară, purtătoare a unei forţe de expresie la care măiestria scriiturii partiturii — de astă dată redată în cele mai mici dar deloc neesenţiale detalii — se adaugă justificînd total atributul de CAPODOPERĂ. Solicitînd la maximum capacităţile membrilor orchestrei şi obţinînd de la aceştia, în majoritatea cazurilor, împlinirea dorinţelor sale, Cristian Mandeal modelează sonorităţile verdiene dîndu-le alt chip, altă formă, altă viaţă cu care credincioşii spectatori de fiecare seară ai Operei Române nu erau obişnuiţi. De la simpla linie melodică solitară şi pînă la masivele izbucniri sonore din scenele de ansamblu, Cristian Mandeal a reuşit să ne ofere o imensă gamă de sonorităţi ce pînă astăzi ne-au rămas ascunse — ele fiind totuşi cuprinse în paginile partiturii ! Experienţa de dirijor de orchestră simfonică i-a permis lui Cristian Mandeal abordarea partiturii verdiene de pe cu totul alte poziţii decît cele ale dirijorului de operă, urechea sa percepînd întregul muzical. Deşi urmăreşte scena Cristian Mandeal nu este dispus la concesii ce ar putea altera cît de puţin acest întreg. Frazele sale ample — justificate de partitură — au pus nu o dată la grea încercare puterile cîntăreţilor. Dar, în numeroasele momente de reuşită, frumuseţea rotundului muzical, perfecta împletire a vocii umane cu sonoritatea instrumentală au smuls publicului aplauze entuziaste adresate în mare măsură dirijorului şi orchestrei sale. Cristian Mandeal a ridicat orchestra de la condiţia de simplu acompaniator — cît de greşită este această idee, atunci cînd ea vizează partiturile verdiene ! — la poziţia privilegiată de partener egal al vocilor, uneori chiar de solist, atunci cînd scriitura partiturii o cere. Adevărat, au existat momente în care sonoritatea orchestrei — mai cu seamă cea a alămurilor — a acoperit vocile cîntăreţilor. Să nu uităm însă că unui dirijor oaspete, străin de sală, de scenă, de interpreţi, i se acordă mult prea puţine repetiţii de acomodare şi înţelegere cu ansamblul înainte de spectacolul cu public. Ceea ce a reuşit Cristian Mandeal în aceste puţine repetiţii pare deci doar o palidă informaţie privitoare la ceea ce ar fi capabil dirijorul să facă într-un spectacol lucrat de la început şi pînă la sfîrşit, de la prima repetiţie şi pînă în seara premierei ! Nu trebuie să-i nedreptăţim pe dirijorii operei bucureştene care, fiecare în parte este un maestru al baghetei şi care seară de seară ne oferă spectacole reuşite. Nu. Cristian Mandeal are însă în plus faţă de aceştia — am spus-o deja — experienţa muncii cu o orchestră simfonică mare, capacitatea de a vedea mult mai multe în partitura de operă datorită orizontului său lărgit de repertoriul simfonic al tuturor timpurilor. Iar calea sa pare a fi calea cea adevărată prin care spectacolul de operă poate fi redimensionat la nivelul exigenţelor contemporane ale vieţii muzicale internaţionale. Nimeni n-ar mai îndrăzni atunci să vorbească despre declinul sau, mai mult despre moartea, despre dispariţia spectacolului de operă !

Actuala stagiune a operei bucureştene s-a arătat extrem de generoasă în debuturi. Fiecare spectacol oferă publicului două sau chiar trei variante interpretative, fiecare atrăgătoare prin particularităţile ei. Afişul *Aidei* pe care o comentăm a atras şi el atenţia prin două debuturi în rolurile principale — Veronica Gârbu în Amneris şi Lucia Ţibuleac în Aida.

Nu demult am aplaudat debutul Veronicăi Gârbu în rolul titular din opera *Carmen* de Bizet. Cu şi mai multă plăcere parcă am aplaudat de astă dată debutul talentatei cîntăreţe în dificilul rol Amneris. Cu fiecare apariţie, Veronica Gârbu — într-o permanentă competiţie cu sine însăşi — demonstrează că poate urca încă o treaptă către împlinirea carierei sale artistice, că poate oferi celor care o ascultă, de fiecare dată un „mai frumos", un „mai bine". Rolul Amneris, cuceritor prin frumuseţe dar şi epuizant prin dificilul scriiturii — a permis cîntăreţei o adevărată demonstraţie de forţă şi rezistenţă vocală dar şi de sensibilitate, muzicalitate, frumuseţe a culorilor timbrale, la care se adaugă prestanţa scenică impusă personajului. Veronica Gârbu a convins întru totul. Realizarea sa în Amneris este, incontestabil, o realizare de excepţie. Talentul, ştiinţa cîntului, disponibilităţile scenice ale artistei au fost pe deplin valorificate. Prin aplauze prelungite la scenă deschisă, publicul cucerit i-a mulţumit de nenumărate ori pentru momentele de intensă delectare artistică. Alături de dirijorul Cristian Mandeal — şi într-o aproape perfectă colaborare cu acesta — Veronica Gârbu şi-a adus substanţial contribuţia la reuşita acestui spectacol cu totul ieşit din comun.

Artistă consacrată pe scenele lirice ale ţării, Lucia Ţibuleac n-a fost, credem, în acest debut al său în rolul Aidei, în cea mai bună formă vocală, cu care eram obişnuiţi de fiecare dintre apariţiile sale. Prezenţă extrem de agreabilă, Lucia Ţibuleac a fost probabil puternic handicapată de emoţiile debutului, ceea ce motivează timiditatea în scenă, grija pentru emisia sonoră care nu a mai permis trecerea către acel „dincolo" de sunet care este de fapt adevărata artă. Rodarea rolului într-un viitor şir de spectacole este, credem, condiţia reuşitei sale şi în această partitură.

În Radames, tenorul Ludovic Spiess a reuşit să ducă la sfîrşit un rol pe care doar cei mai aleşi îl pot aborda. Cît despre Nicolae Urziceanu în Amo-

nastro, nu ne putem exprima decît în cuvinte de laudă. Evoluția sa, calitativ excepțională, atît vocal cît și scenic, ne-a încîntat și de astă dată.

Aida face de mulți, foarte mulți ani parte din repertoriul Operei bucureștene. Dacă nu am știut-o pînă acum, am aflat-o fără urmă de îndoială atît din calitatea decorurilor și gradul de uzură al costumelor cît și din montarea prăfuită, din viziunea regizorală cu totul depășită, din penibilul scenelor de masă complet dezorganizate, din lipsa de inspirație a scenelor de balet. Doar minunata realizare muzicală ce se adresa urechii ne-a putut face să fim în stare a ignora urîtul care cu generozitate se oferea ochilor. Am închis deci ochii și am ascultat... am ascultat o *Aida* pe care n-o vom putea uita ușor. Și asta datorită mai su seamă dirijorului Cristian Mandeal și soliștilor Veronica Gârbu și Nicolae Urziceanu.

Cristina SÂRBU

Cvartetul „Marsyas"

Orice debut al unei formații camerale trebuie să fie prilej de bucurie, mai ales atunci cînd protagoniștii sînt tineri.

De fiecare dată cînd vreun afiș de concert consemnează un asemenea fapt, îmi amintesc de îndemnurile lui George Enescu, pe care le adresa instrumentiștilor, călăuzindu-i spre cîntul în cvartet, această modalitate ideală de acces către autentica gîndire muzicală. De aceea, am observat cu interes anunțul primei apariții pe podium a Cvartetului „Marsyas", cu atît mai mult cu cît programul ne propunea o temerară călătorie în universul lui Haydn, Mozart, Beethoven și Berg, bazată pe opusuri de referință ale celor patru iluștri vienezi.

Radu Ungureanu (vioara I), Alexandru Mihon (vioara II), Doru Artenie (violă) și Mariana Amarinei (violoncel) nu sînt la primii pași în materie de muzică de cameră. Fiecare s-a manifestat anterior cu talent în alte formații ; justețea asocierii lor avea să ne fie lămurită de realizarea la care urma să fim martori. Cunoscîndu-le valoarea individuală și capacitățile de integrare în cadrul disciplinei pretinse de practicarea genului în speță, eram convinși că botezul focului urma să se refere nu numai asupra momentului respectiv, ci și asupra perspectivelor unei atari asocieri.

De la început trebuie spus că, asemenea oricărui început, recitalul din Studioul Ateneului Român a avut coeficientul său inerent de contradictoriu.

La cote maxime s-a aflat *Cvartetul nr. 3* de Alban Berg. A fost pasionant de urmărit modul în care cei patru au știut să recompună coloristica specific berghiană, pătrunzînd în intimitatea atmosferei acestei muzici, plină de contraste, de trăire interioară, presupunînd din partea interpreților o acordare de ordin afectiv și intelectual.

Cvartetul în do major KV 465 „al disonanțelor" de Mozart a beneficiat de luminozitatea provenită din adecvarea sonorităților la spirit și stil. Primele trei părți au avut o curgere de un firesc cuceritor. Cele cîteva ezitări din ultima parte nu au atenuat impresia de împlinire, sub semnul unei acurateți intonaționale ce trebuie evidențiată.

Aderarea totală, entuziastă chiar, la concepția interpretativă reflectată de aceste două lucrări generează rezervele față de redarea *Cvartetului în mi bemol major, op. 76, nr. 4 „Sonnenanfang"*. Am observat adesea la formațiile noastre — excelenții interpreți de la „Voces" nu fac nici ei excepție — o anume îngroșare a expresiei, mai ales în menuet, dintr-o dorință poate de a sublinia caracterul cîmpenesc al multor melodii scrise de Haydn, ca și violentarea accentelor în mișcările rapide. „Marsyas" a căzut în aceeași capcană. Cu siguranță, dat fiind talentul și calitatea sonoră a formației, că o insistentă aprofundare a acestei muzici îi va conduce către acele nuanțe, de reală sorginte vieneză, cu care ne-a încîntat Cvartetul din Salzburg, oaspete al Ateneului în aceeași trecută stagiune. Am recomanda deci studiul perseverent al cvartetelor de Haydn, adevărată școală asigurînd nu numai puritatea instrumentală, ci acea „armonie gestuală" care însoțește muzica și care adesea o condiționează, precum bine observa cîndva Claude Lévi-Strauss.

Ceea ce este foarte important de remarcat la acest început de drum este faptul că cei patru instrumentiști formează deja o echipă, cu atribuții sonore solid conturate. Reușita precoce — să nu uităm că sînt de-abia de două luni împreună — tocmai pe aceasta se susține. Sperăm ca prima impresie să fie confirmată cît mai curînd. Și cum despre un cvartet se poate vorbi cu adevărat numai după mulți ani de lucru împreună, să le urăm lui Radu Ungureanu, Alexandru Mihon, Doru Artenie și Mariana Amarinei activitate îndelungată în Cvartetul „Marsyas".

Cvartetul în fa minor op. 95 „Serioso" a fost momentul de răscruce în economia recitalului. Înaltul grad de dificultate al acestei pagini de extraordinară tensiune dramatică, depășit cu multă clarviziune, a constituit pragul de pe care s-a făcut saltul către vîrful diagramei aprecierilor — Alban Berg.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Recital de pian Jenö Jando

Se pot spune multe despre un recital de excepție și, mai ales, despre un artist pentru care măiestria pianistică nu mai are nici un secret.

Jenö Jando ne-a oferit la 28 iulie la Ateneu un recital *memorabil*, ce a cuprins *Sonata în si bemol major* de Mozart, *Sonata nr. 18 în mi bemol major* de Beethoven și 5 (+2) *Studii transcedentale* de Liszt.

Dacă probleme de stil și cultură se mai pun uneori în limbajul critic, la anumite niveluri de măiestrie ele dispar iar ceea ce apare nemijlocit ascultătorului este numai insul, *personalitatea*. De aci încolo — și nu înainte ! „Înainte" care înseamnă dificultăți neînvinse, ciudățenii neacoperite, gratuități.

La Jenö Jando ni se revelă un artist complex, stăpîn pe sine, pe context și pe mijloace, esențial, fără artificii de prisos (chiar dacă total incluse, pînă la saturație, într-o pianistică precum cea a lui Liszt).

Pianul însuși, am putea spune ascultîndu-l pe Jenö Jando. Un Mozart impecabil (vag romantic — de ce nu ?), un Beethoven în plenitudinea vocației și, în rest, spumă, eleganță, dinamism, contrast ; *nu* diabolism, artistul este mai degrabă reflexiv, rezervat (nu căutat), lucid, mult prea conștient spre a-și risca în gest *elementar* totul : milioanele de impulsuri și reflexe studiate per minut, ce duc spre limitele trans-superioare de viteză, armoniile fluctuante și salturile special făcute spre a *nu* putea ființa... Și cîte altele !

În mîna unor astfel de interpreți și *greșeala* capătă o semnificație : umană. Este, după Messiaen, acel „farmec al imposibilităților" (îl ai sau nu-l ai), corolar al respectului deplin față de autenticul artei adevărate și izvorît din acea *perfecțiune* urmărită fără preget, din efort și renunțare, slujind un ideal intangibil de frumusețe.

E bine. Noi succese ARIA-ei în contractarea unor interpreți de această clasă !

Nicolae BRÎNDUȘ

Gabriel Amiraș, un pasionat al culorii

Ascultînd *Sonata în Re minor, op. 14 nr. 2* de Prokofiev cîntată de pianistul Gabriel Amiraș (în cadrul recitalului susținut la Ateneul Român) sugestiile — policrome și spontan generoase — prind direcția *naturii*, din care, într-un timp în afara memoriei, s-au desprins pentru a se reîntoarce, după miraculoase transformări, și a cuprinde același freamăt (ritm) al originilor. Muzica alunecă în șuvoaie pornite simultan pe panta evoluției — *polifonia* este atît de savantă încît devine, paradoxal, *naturală*, se reîncorporează naturii ; procesul, complex și uimitor, este investit de pianist cu prospețime și cu un tonus care este, fără doar și poate, cel al *firescului*. Gabriel Amiraș a pătruns atît de adînc în muzica lui Prokofiev încît măiestria lui devine glas între glasurile ei, și această înțelegere a *firii*, — care toată palpită în suma sunetelor — dă gestului său de „cuvîntare" noblețea ce tot dinlăuntrul ei vine.

Pianistul uită că este *arhitect*, într-atît el *este* arhitectul, cel ce diferențiază planuri, nuanțe, spații, cel ce împarte culori și proiectează luminile. El dă extazului compactitate atît cît să rezoneze prelung în urmă-i ; presimte valul ce se naște și-l duce pînă la spargere ; starea de transparență, aeriană urmărire de sunete, are o densitate aparte, ce vine dintr-o „căptușire" a vocilor cu propriul lor ecou (partea I, *Allegro ma non troppo*). Scherzo-ul oferă pianistului alt decupaj de contraste — între aglomerarea viguroasă, penetrantă de planuri sonore și conturul fin, solitar, al desenului cantabil. Frumusețea sonorităților este solemnă : nici un sunet altfel decît purtînd coroana armonicelor ! Partea a III-a *(Andante)* începe prin a fi o stampă impresionistă de o curățenie („clasică" !) liniștitoare ; neliniștea nu întîrzie însă să îngroașe contururile, astfel abia sesizabile, întrepătrunse, conducîndu-le apoi înspre ritmări din spectrul dramaticului convingător. Gabriel Amiraș pare însă să prefere o altă stare a evenimentului, (asemeni compozitorului) întorcîndu-se cu abilitate spre *fluiditate, transparență, sentiment difuz*. Nuanța *piano* este doar un prag în spatele căruia sălășluiesc, reale, cele mai efemere vibrații ; mîna pianistului, cu o grație care este, de fapt, a sunetelor ce urmează *a fi*, continuă să le modeleze și acolo unde subțirele lor șir abia se percepe. Gabriel Amiraș este un pasionat al *culorii*, pe care o află nu doar în planul dinamic, ci în *tot* ce se însumează în *muzică !*

Ultima parte a sonatei *(Vivace)* am spune că folosește personaje în travesti, mînuite cu un gest (și rictus) de comic burlesc. Alergări, galopuri pe claviatură — elemente de rutină pianistică, și totuși lui Gabriel Amiraș nu-i rămîne nici un sunet indiferent ; el strecoară cu agilitate firele la locul lor în urzeală, țesînd cu acută conștiență un tulburător continuum !

Nu întîmplător am insistat asupra predilecției pianistului pentru *culoare ca esență a totului :* a doua piesă a recitalului a fost *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel. Mînuind nuanțele cu rafinament și depunîndu-le în tușe sensibil diferențiate, Gabriel Amiraș creează *imaginea* — o proiecție între starea de fluid și cea de transparență cristalină *(Ondine)*, sintetizînd o stare de calm diatonic... În *Le Gibet* el găsește o variantă de *calm*, emanație a ostinațiilor prelungi, pentru ca în *Scarbo* să sublinieze prin contrast — agitație — luminozitatea lăsată în urmă. Culoarea abundă chiar și în acest capricios contur dat de rostogolirea impetuoasă a miilor de puncte sonore, rostogolire care se finalizează fără ostentație în nuanțe tari.

Ultima piesă din programul recitalului, *Sonata Nr. 3, în fa minor, op. 5* de Johannes Brahms, a fost mai degrabă o probă de stil și de virtuozitate de tip romantic (de astă dată), trecută desigur cu un calificativ superior ; sonata lui Brahms evidențiază însă în primul rînd intenția dramatică, căreia intenția coloristică i se subsumează. Orbiți de cromatica rafinată cu care au fost investite muzicile lui Prokofiev și Ravel, cădem în păcatul de a găsi prea puțin „colorată" ! sobrietatea revendicativă cu care au fost interpretate paginile brahmsiene — opinie favorizată de contextul impresionist atît de adecvat naturii lăuntrice și talentului pictural ale lui Gbriel Amiraș.

Carmen CÂRNECI

Carmen Mihalache

În rîndurile celei mai tinere generații de pianiști români, Carmen Mihalache și-a cîștigat, incontestabil, dreptul la unul dintre primele locuri. Ultimul său recital a fost, pentru artista împlinită care *este* Carmen Mihalache, un nou prilej de a convinge de calitățile sale ieșite din comun. O tehnică impecabilă, un talent întrutotul valorificat prin muncă, o muzicalitate deosebită și o forță impresionantă sînt doar parte dintre particularitățile ce-i conturează cîntul. Apariție sobră, reținută, Carmen Mihalache ascunde în spatele unei aparente timidități posibilități nelimitate. Personalitatea sa de muzician-artist prinde viață doar odată cu primele acorduri intonate de o mînă ce pare a nu putea greși. Sonoritățile se înlănțuie armonios, dificultățile tehnice sînt rezolvate, depășite, ca într-un simplu joc, paleta coloristică a sonorităților este inepuizabilă, surprizele unui permanent „mai frumos" se succed cu repeziciune, pasajele de perlatură pianistică taie răsuflarea ascultătorului iar momentele dramatice răscolesc. Toate piesele incluse în programul de recital au permis pianistei deplina etalare a talentului și științei sale (de fapt, credem că orice pagină muzicală și-ar putea găsi interpretul ideal în persoana pianistei Carmen Mihalache !). Dintre cele 32 de sonate beethoveniene a fost aleasă *Sonata în Do major op. 53 „Waldstein"*. Moment de referință al artei pianistice, această lucrare atît de bine cunoscută din interpretări celebre, a fost impecabil tălmăcită, într-o viziune proprie, de Carmen Mihalache. De la impetuosul atac cu care debutează prima parte, *Allegro con brio,* și pînă la fantastica sonoritate eterizată a temei de Rondo, din partea finală, Carmen Mihalache a demonstrat cum, însușindu-și toate particularitățile stilului beethovenian, atît ca formă cît și ca armonie (implicit melodie, contrapunct, frazare, etc.) a reușit să le filtreze prin propia sa personalitate, să le retopească într-un amalgam ce se dovedește, în rezultatul ultim, original dar la fel de valoros ca și modelele ce l-au precedat. Fără a simți nevoia unei relaxări — de care poate că publicul ar fi avut nevoie — pianista atacă, peste aplauze, următoarele două lucrări incluse în program — *Toccata* de Zeno Vancea și *Mephisto-vals* de Liszt. Declanșate parcă de un resort puternic ce nu poate fi oprit, pasajele extrem de dificile ale *Toccatei* lui Zeno Vancea n-au permis pe parcursul celor două minute și jumătate de execuție nici o secundă de relaxare. Cîntînd într-o interminabilă tensiune ce se acumulează cu fiecare notă, Carmen Mihalache a silit publicul s-o urmeze pînă la epuizarea finală. Efectul a fost fantastic ! Celebra piesă de virtuozitate — dar și de muzicalitate! — care este *Mephisto-vals* de Liszt a oferit din nou prilejul unor momente de deplină delectare. Am remarcat iar cu nedisimulată uimire cum dintr-o gestică extrem de sobră, aparent fără nici un efort, pianista este capabilă a scoate sonorități de o amploare copleșitoare. Jocul de lumini și umbre, perfecțiunea pasajelor de gamă ca și pedala folosită cu adevărată artă au contribuit din plin la realizarea impecabilă a lucrării. Celor trei stiluri atît de diferite — Beethoven, Zeno Vancea, Liszt — li se adaugă — prin ultima lucrare inclusă în program, *Sonata nr. 1 în fa diez minor, op. 11* de Robert Schumann — un al patrulea. Dar Carmen Mihalache nu pare a întîmpina nici o dificultate în aceste adevărate „salturi" stilistice. Muzica lui Robert Schumann îi este la fel de apropiată, de cunoscută. Talentul și știința sa se pot valorifica acum pe alte coordonate. Și, din nou, am cunoscut bucuria unei reușite. Cu această lucrare Carmen Mihalache — profesoară la Școala Populară de Artă din Ploiești (?) — încheie strălucit un recital ce ar fi meritat — sîntem siguri — una dintre marile scene de concert ale capitalei noastre.

Cristina SÂRBU

Sabina Coleașă — Cristea Zalu

La 20 iunie la sala Dalles a avut loc un concert cameral interesant atît prin componența programului, cît și prin calitatea interpretării.

Cuplul Sabina Coleașă — Cristea Zalu, artiști deja bine cunoscuți publicului prin prezența lor — nu atît frecventă cît de nivel — în viața noastră artistică, ne-a oferit de astă dată un program ce a cuprins lucrări de referință din creația lui Beethoven și Enescu, asociate cu ineditul a două prime audiții : *Mikka-S* de Xenakis, pentru vioară solo și *Sonata concertantă pentru pian* de Cristea Zalu.

Calitățile concertistice și camerale ale interpreților, serioasa lor pregătire muzicală s-au evidențiat cu precădere în *Sonata nr. 9, op. 47 „Kreutzer"* de Beethoven și în clasica *Sonată nr. 3 „în caracter popular românesc"* de George Enescu. Ambele lucrări fac parte din repertoriul de bază al genului, fiind considerate pietre de încercare pentru oricare interpret. S-au remarcat mai ales, în aceste două lucrări, buna omogenitate a ansamblului, claritatea intențiilor muzicale și nivelul înalt, exigent al execuției. Mai cu seamă am apreciat elanul și strălucirea irezistibilă a finalului *Sonatei „Kreutzer"* și dozajele pline de suavitate din partea a 2-a a sonatei de Enescu, care conține, poate, tot ceea ce există mai *fundamental* artistic în creația maestrului și în literatura românească de gen. Coda acestei părți atinge acele zone limită ale muzicii, ce se dezvăluie rar și doar prin geniul marilor creatori.

Mikka-S, lucrare oarecum conjuncturală în creația lui Yannis Xenakis, rămîne oricum o piesă importantă din noul repertoriu al viorii. Este un prilej binevenit, pentru compozitor, de a-și turna cu dezinvoltură principalele intuiții sonore într-o formă miniaturală și, pentru interpret, de a se familiariza cu o serie de procedee — tehnice și muzicale — mai puțin frecvent abordate de literatura acestui instrument. Sabina Coleașă s-a afirmat și de această dată ca un artist deschis și receptiv față de repertoriul contemporan, pe care îl interpretează cu înțelegere și talent.

Surpriza serii a constituit-o, fără îndoială, *Sonata concertantă pentru pian* de Cristea Zalu, în propria

sa interpretare. Sînt din ce în ce mai rari acei artiști capabili *azi* să-și mențină forma — la cele mai înalte exigențe ale actualității — în dublul domeniu, cel al interpretării *instrumentale* (subliniem în mod deliberat acest lucru) și cel componistic. Deoarece lucrarea se situează fără doar și poate printre reușitele literaturii noastre pentru pian din ultimii ani. Este scrisă cu o mînă sigură de compozitor, nemijlocit format în școala cea mai elevată a literaturii pianistice-concertistice și muzica sa abundă de idei și soluții originale într-un limbaj de vocație universală, unde nu are loc nici un artificiu sau ostentație (de orice tip). Este o piesă care ar trebui să-și găsească (cu toate dificultățile tehnice) locul meritat în repertoriile pianiștilor și ar trebui să fie, poate, mult mai bine cunoscută de melomani și de specialiști, spre luare aminte.

Concertul a oferit asistenței momente de reală satisfacție artistică, interpreții fiind răsplătiți cu binemeritate aplauze.

N. B.

„Frumoasa morăriță"

Cuplul Ionel Voineag — solist al Operei române din București — și Ioan Welt, conferențiar la Conservatorul „George Enescu" din Iași a susținut la 16 mai în cadrul recitalelor de foyer — prefațate ca de obicei de muzicologul Alfred Hofmann — un remarcabil concert de lieduri ce a cuprins ciclul *Frumoasa morăriță* de Schubert.

O capodoperă de gen, a cărei perenitate se datorește, fără îndoială, muzicii (ca în cazul, de altfel, al multor îngemănări dintre sunet și cuvînt).

Tenorul Ionel Voineag dispune de o voce echilibrată, caldă și plăcută, cu un registru acut bogat și penetrant (prea puțin exploatat, din păcate, în această seară). Interpretarea sa a excelat prin expresie și culoare într-un cadru cameral total adecvat, printr-o desăvîrșită înțelegere a sensurilor muzicale și a stilului, creînd în decursul recitalului momente de adevărată încîntare artistică.

Fără îndoială rafinamentul, cultura și muzicalitatea pianistului Ioan Welt au fost salutare în omogenizarea perfectă a acestui cuplu, atît sub raportul intențiilor artistice cît și al sonorității de ansamblu. Cei doi interpreți își corespund perfect și merită cu prisosință o mai frecventă apariție în viața de concert a Capitalei.

O asistență entuziastă s-a împărtășit din plin de acest act de cultură.

Nicolae BRÎNDUȘ

CRAIOVA

Nicolae Racu—Cristina Anghelescu

În finalul stagiunii muzicale a Filarmonicii „Oltenia", concertul din seara zilei de 28 mai s-a impus printr-un program variat ca stiluri și epoci și mai ales prin calitatea interpretării la care și-au dat contribuția violonista Cristina Anghelescu și dirijorul Nicolae Racu.

În deschidere, am putut audia *Uvertura de concert nr. 2 „În memoria eroilor neamului"* de George Draga. Autor al numeroaselor lucrări simfonice, vocal-simfonice și camerale, George Draga a reușit să construiască arhitectonic pagini cu adevărat evocatoare ale tragismului celor ce s-au jertfit pentru patrie, folosind în acest scop intonații populare, într-o armonie modală, cu o paletă orchestrală sugestivă, care atestă o valoare în școala românească de compoziție.

Dirijorul Nicolae Racu a desprins sensurile partiturii pe care le-a retransmis apoi cu grijă orchestrei printr-o gestică sobră și convingătoare.

Excepționale calități interpretative a dovedit tînăra violonistă Cristina Anghelescu, laureată a concursurilor internaționale „Marguerite Long — Jaques Thibauld" și „Ludwig Spohr" și a Festivalului național „Cîntarea României", care ne-a oferit un Mozart în plină realizare de stil, tălmăcind cu dezinvoltură *Concertul nr. 4 pentru vioară și orchestră în Re major*. Instrumentul său, avînd un ton cald, catifelat, a fost inteligent și fin mînuit, dezvăluind sensurile discursului muzical.

Programul serii a fost întregit cu *Suita a II-a „Arleziana"* de Georges Bizet, după drama lui Alphonse Daudet și *Uvertura* la opera *Wilhelm Tell* de Gioacchino Rossini.

Simfonicul craiovean, colectiv laureat al Festivalului național „Cîntarea României", cu largi posibilități interpretative, s-a dovedit receptiv la intențiile dirijorului Nicolae Racu, care, mînuind bagheta într-o manieră proprie, a izbutit prin gestica sa clară și concisă să imprime caracterul celor două piese simfonice care au fost bine primite de melomani.

S-a detașat, în special, uvertura rossiniană, care a fost bisată, interpretarea ei demonstrînd harul și virtuțile artistice atît ale orchestrei, cît mai ales ale dirijorului Nicolae Racu.

Boris CHELARU

Cronica muzicală clujeană

Un șir de „secvențe sonore" clujene trebuie să includă manifestările Conservatorului de muzică „George Dima", Filarmonicii de stat, celor două teatre lirice — Opera Română și Opera maghiară de stat, cît și desigur pe cele ale Liceului de artă.

Prezentarea în spectacol a operei *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu de către clasa de operă a Conservatorului „G. Dima" reprezintă incontestabil imagi-

nea cea mai semnificativă a vieții muzicale din prima perioadă a anului. Alegerea acestei lucrări pentru pregătirea profesională a studenților, viitori soliști, oferă calitățile unei piese muzical-dramatice de necesitate, deoarece fuziunea dintre clasicul Molière și modernul Pascal Bentoiu impune interpreților cunoașterea și însușirea unei stilistici fundamentată organic pe principiile unității larg cunoscute în dramaturgia clasică și care, implantate într-un curs sonor vocal-instrumental de o vervă specific modernă, generează un spirit artistic rafinat, propriu unui proces instructiv-educativ contemporan. Spectacolul conservatorului clujean, în regia lui Aureliu Manea și dirijat de Imre Mokos a prezentat două distribuții de soliști studenți, în care contribuția basului Gheorghe Roșu, cadru didactic al conservatorului, în rolul titular al primei distribuții, a fost substanțială. Cele două garnituri de soliști ale spectacolelor au pus în lumină un rezultat convingător și edificator al claselor de operă și de canto ale conservatorului. Din șirul lung al numelor interpreților studenți — P. Hercz, A. Szegö, C. Păsteanu, E. Zseller, C. Șerbănuț, M. Kalmandi, A. Manu, D. Predescu, E. Cristescu, R. Balteș, V. Ciupe — s-a remarcat în mod deosebit tînărul tenor Emil Chiorean, realmente una din speranțele scenelor noastre lirice.

Prilejuite de aniversarea unui veac și jumătate de la nașterea marelui compozitor german Johannes Brahms, recitalurile oferite publicului de către formațiile conservatorului au atras în mod special atenția. Aceasta cu atît mai mult cu cît compozitorul german este înscris în rîndul membrilor de onoare ai conservatorului clujean. Dintre formațiile care și-au adus contribuția la această aniversare, cvartetul cu pian format din profesorii Ninuca Oșanu-Pop (pian), Victoria Nicolae, Liviu Vancea și Ilse L. Herbert s-a impus cu o particularitate deosebită. Prin interpretarea a două din cvartetele cu pian *(op. 26 în La major* și *op. 60 în do minor)* formația camerală clujeană a conturat cu o înțelegere profundă spațiul generos al mărturisirilor brahmsiene într-un univers sonor ce se construiește limpede gîndit. S-a obținut astfel ceea ce greu se poate dobîndi în nuanțare : noblețea muzicii, expresie a unui adînc proces de interiorizare, reliefat printr-un echilibru al dozărilor, dar mai ales printr-un colorit și dinamică filtrate de o sensibilitate purificată de asperitățile senzorialității. Pentru drumul spre perfecțiune mai erau necesare cucerirea unor culmi cu sensuri dramatice și tragice, specifice cvartetului în do minor.

Filarmonica de stat din Cluj-Napoca a prezentat prin intermediul orchestrei simfonice, corului și a formației de muzică contemporană „Ars nova" cîteva prime audiții ale compozitorilor clujeni. Este vorba de *Simfonia a III-a* de Vasile Herman, *Cantata „Pleiadele"* de Hans P. Türk și *Cîntece nomade* de Cornel Țăranu. Valoarea și importanța acestor lucrări pentru muzica românească ne obligă la o tratare mai detailată, la o proximă ocazie. Semnalăm însă prezentarea de către Orchestra simfonică a Filarmonicii clujene sub bagheta lui Mircea Cristescu a *Cantatei „Domnișoara Hus"* pentru orchestră și trei soliști de Nicolae Brînduș. Lucrarea, de o scriitură modernă, chiar de avangardă pentru anul compunerii ei (1968) este concepută de fapt pentru trei orchestre. Piesa vocal-simfonică a lui N. Brînduș își conturează cursul prin intermediul versurilor poetului Ion Barbu. Fluxul modal continuu aduce o mare inventivitate în construirea motivelor, sursă generatoare de interesante turnuri variaționale. Vocile bărbătești grave (soliști Ion Budoiu, Gheorghe Roșu și Alexandru Agache) modelează și nuanțează un recitativ cu multe accente burlești. Lucrarea îmbină sugestiv organizarea riguroasă cu aspectele aleatorice, particularitățile primelor cinci părți fiind sintetizate în ultima parte *(Chemarea mosorului)* care încheie lucrarea cu sonorități ce reflectă plastic izul modern al versurilor lui Ion Barbu. Credem însă că dirijorul Mircea Cristescu a tratat piesa cam obiectivist, o modulare a intensităților spre contraste dinamice și reliefări de colorit ar fi exploatat mai substanțial interesanta partitură a lui N. Brînduș.

Un moment deosebit în activitatea Filarmonicii clujene l-a constituit relevanta interpretare a *Simfoniei a III-a* de Beethoven de către dirijorul Petre Sbârcea (Sibiu). Spre deosebire de alte interpretări, P. Sbârcea restabilește un echilibru ce reflectă identitatea realității interioare a muzicii lui Beethoven conectată la o dinamică cu sensuri moderne, proces ce dă stilului clasic o reală existență prelungită în sensibilitatea spectatorului contemporan. (Fenomenul în sine ar merita credem o dezbatere muzicologică aparte).

Un tur de orizont asupra scenelor clujene de operă din stagiunea curentă ar reliefa cu deosebire prezentarea într-o variantă modernă, la Opera Română a operei *Falstaff* de Verdi în regia lui Dinu Cernescu de la Teatrul Giulești din București și a dirijorului Cristian Mandeal, dirijorul Filarmonicii clujene. Acest mare spectacol al Operei Române se relevă prin exploatarea unor resurse „tăinuite" ale colectivului de artiști, și mai ales a orchestrei, pe care Cristian Mandeal le-a pus în valoare cu discernămînt muzical, capabil de a fi prezentat pe oricare scenă de operă. La Opera Maghiară de stat Hero Lupescu (regizor) și Hary Bella (dirijor) au montat *Manon Lescaut* de Puccini. Deosebit de interesantă a fost prezentarea pe scena Operei Maghiare de Stat a tripticului de balet cu *Acteon* de Alfred Alessandrescu, *După-amiaza unui faun* de Claude Debussy și *La piață* de Mihail Jora, în coregrafia lui Vas György. Ceea ce pare mai deosebit în proiectele scenelor clujene se semnalează prin refacerea muzicală și regizorală a operei *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu și a operei *Năpasta* de Sabin Drăgoi. Un mare proiect clujean se conturează printr-un festival de operă „Mozart" în cadrul căruia vor figura șase titluri din lucrările compozitorului clasic vienez. Preocupările artiștilor de la Opera Română tind către o diversificare a manifestărilor muzicale. După cîteva recitaluri camerale reușite, în foayerul operei, basul Ion Iercoșan și mezzosoprana Georgeta Orlovschi acompaniați la pian de Tiberiu Popa au susținut un interesant program de lieduri din creația lui Modest Musorgski : ciclurile *Cîntecele și dansurile morții* și *Camera copiilor.*

Activitatea concertistică a Liceului de artă din Cluj-Napoca conturează o stagiune aparte, concertele și recitalurile cadrelor didactice se împletesc armonios cu cele ale elevilor. Fluxul mare de elevi soliști din stagiunea actuală a adus o mare varietate de concerte instrumentale. Iată cîteva dintre acestea, cu interpreții lor : concerte pentru pian și orchestră (Claudia Olteanu și Sorina Călugăru — Haciaturian și Chopin) ; concerte pentru vioară și orchestră (Sorin Turc și Eugen Kopandi — Lalo și Mendelssohn) ; concerte pentru instrumente de suflat — oboi și trombon (Aurora Colceriu și Mircea Neamțu — Haydn și David) ; concert pentru contrabas de Dragonetti, interpret fiind Anghel Urs etc....

Marea diversitate a manifestărilor muzicale din Cluj-Napoca ar putea fi dirijată sistematic printr-o eșalonare pe genuri, stiluri, și formații, cu programe de sală comune și cu o publicitate mai modernă. Aceasta ar duce cu certitudine la o mai mare eficiență educațională în rîndurile publicului spectator și în orice caz la evitarea unor suprapuneri deficitare pe mai multe planuri.

Emiliu DRAGEA

Tineri interpreți la Iași

Stagiunea muzicală 1982—1983 a prilejuit deseori publicului ieșean contactul cu tineri și foarte tineri soliști instrumentiști.

Ne vom opri asupra unei manifestări muzicale a tinerilor interpreți, găzduită vineri 3 iunie de Filarmonica „Moldova", manifestare ce a reprezentat de această dată concertul săptămînal al instituției. Soliști : Florin Melinte (clarinet, anul I Conservator, Iași), Mălina Dandara (vioară, elevă în clasa a VII-a, București) și Anuș Cividian (pian, anul III Conservator, Iași).

Ca interpret al *Concertului în La pentru clarinet și orchestră* de Mozart, Florin Melinte a dovedit o matură înțelegere a textului, demonstrată printr-o frazare impecabilă, printr-o pătrundere pe plan afectiv și temperamental a stilului mozartian în două dintre coordonatele psihologic-muzicale ale acestuia : jovialitatea, dezinvoltura și lirismul calm, reținut. Realizarea artistică deosebită a părții a II-a a opusului mozartian s-a datorat atît autenticei trăiri muzicale a solistului cît și acompaniamentului sensibil, receptiv al orchestrei.

Al doilea moment al programului l-a reprezentat *Concertul pentru vioară și orchestră în sol* de Max Bruch, interpretat de tînăra violonistă în vîrstă de 13 ani, Mălina Dandara. Complexele cerințe expresive, dificultățile tehnice apreciabile n-au intimidat-o pe Mălina Dandara. Ea se află pe drumul ascendent al acumulărilor tehnice și interpretative, drum pe care, după concerte de Bach și Mozart interpretate în colaborare cu alte filarmonici, Bruch reprezintă o etapă necesară, în prezent depășită cu succes prin realizarea unei adevărate versiuni de concert. A impresionat marea putere de susținere muzical-expresivă a frazei, puternic tensionată încă din cadența introductivă (este uimitoare pentru un copil capacitatea de redare a dramatismului), deosebita finețe în exprimarea lirismului dens al părții a doua, tonul cald, nuanțarea fără cusur dar mai ales dezinvoltura, marea siguranță tehnică din final. Ceea ce se impune atenției în mod deosebit este realizarea tehnic-muzicală de excepție, care a avut în vedere atît conturarea marilor arcuri melodice, crearea formelor sonore cît și finisarea celor mai mici detalii tehnice și expresive. Echilibru, putere de stăpînire a propriilor emoții și, în consecință, capacitate de control asupra cîntului sînt calități care alături de cele strict muzicale pot susține ascendența artistică a tinerei violoniste.

Pianista Anuș Cividian, pe care am ascultat-o în finalul concertului cu *Do minorul* de Beethoven, a demonstrat o reală muzicalitate, preocupare pentru acuratețe stilistică și largi posibilități tehnice. Lipsa experienței scenice și (poate) insuficiente repetiții cu orchestra au condus însă la un rezultat sonor nesatisfăcător, atît în ce privește dozarea sonoră cît și asamblarea ritmică pian-orchestră. Aceste scăderi aparțin, desigur, momentului, calitățile muzicale evidente ale pianistei fiind o chezășie a viitoarelor apariții pe scena de concert.

De remarcat forma deosebită în care s-a prezentat orchestra, sensibil receptivă la sugestiile dirijorului Ion Baciu care a urmărit, a susținut și a amplificat cîntul tinerilor interpreți.

Laura OTILIA VASILIU

Prolegomena la un studiu despre scrierile teoretice wagneriene

Rienzi, Olandezul zburător, Lohengrin, Tannhäuser, Tristan şi Isolda, Maeştrii cîntăreţi din Nürenberg, Inelul Niebelungului, Parsifal... Nume de legendă... Izvoare de legendă... De peste un veac s-au născut legendele wagneriene şi de atunci istoria le hrăneşte, încearcă să le descifreze, le defăimează sau le apără.

Wagner este contemporanul tuturor generaţiilor din anii de la încrucişarea veacurilor XIX şi XX, generaţiilor din secolul nostru.

Wagner este muzica şi veşnicia ei şi, aşa cum s-a spus, neliniştea înfrigurată în faţa întrebărilor existenţiale, căutarea lucidă a unor noi modalităţi de expresie şi însoţirea ei de o elaborare teoretică ; toate aceste trăsături caracteristice compozitorului înaintat al veacului nostru îşi au sorgintea în problematica creaţiei wagneriene.

Ca şi Bach, ca şi Mozart, Beethoven, Mussorgski, Debussy, Bartók, Enescu, uriaşul de la Bayreuth domină înălţimile muzicii.

„Compozitorul de care mă simt legat carnal este Wagner — mărturisea George Enescu. El mi-a dat cele mai puternice emoţii. Astăzi, după atîtea decenii de la primele atingeri cu muzica Panului de la Bayreuth, mă cutremur încă. ...Wagner îmi produce o răscolire fizică, îmi scormoneşte întreaga fiinţă, mă zdruncină din temelii. Am pentru el o dragoste care a rămas intactă de 60 de ani, o dragoste care cred că mă va întovărăşi pînă în mormînt, căci el este unul dintre cei care, în pofida modelor, a timpului şi a oamenilor, rămîn"...

Wagner este deopotrivă autorul unei copleşitoare opere muzicale dar şi al unei originale, efervescente, creaţii teoretice sintetizată în studii ca *Opera de artă a viitorului, Arta şi revoluţia, Artă şi climat, Opera şi drama, O comunicare către prieteni.*

Prin scrierile sale teoretice, prin cercetările sale despre muzică, Wagner şi-a clarificat, şi-a susţinut idealurile, a vorbit adeseori despre el, despre fiecare dintre lucrările sale şi tocmai de aceea, notînd cîteva teze în legătură cu activitatea teoretică a lui Wagner ne vom opri, în primul rînd, asupra notaţiilor sale autobiografice, explicaţiilor legate de izvoarele operei sale.

Wagner, ca mai toţi romanticii, are voluptatea confesiunii. Paralel cu scrierile sale pe teme estetice, cărora li s-a dedicat, în dorinţa de a fundamenta teoretic actul creaţiei (edificînd de fapt, în aceste pagini, un sistem muzical) Wagner a fost urmărit, tot timpul, de nevoia redactării unei autobiografii.

Încă în anul 1842, Wagner scrie o schiţă autobiografică. În anul 1851, în zilele petrecute în Elveţia, redactează celebra *Comunicare către prieteni* în dorinţa de a uşura unor spectatori, unor auditori, drumurile spre înţelegerea lucrărilor sale. În sfîrşit, în ultimii ani de viaţă, dictează soţiei sale Cosima cele trei volume de notaţii autobiografice (ele merg pînă în anul 1864), volume ce vor fi difuzate mai tîrziu.

Autobiografia lui Wagner este în fapt o pledoarie, conform dorinţei compozitorului, sub titlul *Viaţa mea.* Compozitorul veşnic încolţit de duşmani, de cei incapabili să înţeleagă semnificaţiile revoluţiei wagneriene, compozitorul aflat tot timpul cu spada în mînă, vrea să ofere apărătorilor săi argumente împotriva detractorilor, împotriva celor care-l numeau „comediant", „cabotin", „maestru în arta de a minţi".

Prin paginile autobiografice, Wagner nu reuşeşte să lumineze total sensurile existenţei sale, nu explică toate necunoscutele biografiei sale, dar ne oferă, în schimb, date, cred hotărîtoare, pentru a înţelege cum au fost scrise primele opere ale sale, pentru a înţelege crezul artistic care l-a dus la elaborarea acestor lucrări, crez pe care-l va explica pe larg, mai tîrziu, în scrierile sale cu profil teoretic.

„M-am născut la 23 mai 1813, la Leipzig" — îşi începe Wagner Autobiografia. Tata era în acel timp secretar al Direcţiei Poliţiei... Spera să devină Director, dar a murit în luna octombrie a aceluiaşi an... Tata era pasionat al poeziei, literaturii, teatrului, al operei lui Goethe şi Schiller".

Tatăl adoptiv, Ludwig Geyer este pictor şi actor... Mama, surorile, fraţii sînt actori. „Din primii ani de viaţă, teatrul exercită o influenţă covîrşitoare asupra imaginaţiei sale" — notează Wagner în primul capitol al *Amintirilor.* Pleacă la Dresda unde L. Geyer devenise actor al Teatrului din localitate. Înainte de a înţelege, de a iubi muzica, Wagner trăieşte într-un spaţiu de influenţă teatrală. În şcoală este de altfel

socotit cel mai bun recitator. Îl iubește în acei ani pe Beethoven, pentru forța cu care a unit muzica și poezia și de altfel sub influența audierii *Simfoniei a IX-a*, se hotărăște să devină muzician.

Este în acei ani corist, dirijor al unor trupe ambulante. Scrie literatură de influență shakespeariană. Compune sonate, o Poloneză, o Fantezie, uverturi, Poemul *Polonia*, *Simfonia în do major*, o cantată, piese pentru *Faustul* lui Goethe dar este fericit cînd poate elabora partituri în care unește muzica cu poezia, este fericit atunci cînd scrie operele *Nunta*, *Zînele* sau cînd la Magdeburg, încîntat de piesa lui Shakespeare, *Măsură pentru măsură*, scrie opera *Dragoste interzisă*.

„Am schimbat locul acțiunii shakespeariene în Sicilia. *Muta din Portici* ca și amintirea *Vecerniilor siciliene* m-au ajutat să întreprind aceste transformări. Am încercat în această operă să dezvălui imoralitatea ipocriziei".

Wagner era departe de a avea aici, în opera *Dragostea interzisă*, un stil. „Cînd mă gîndesc — scria compozitorul — că și duiosul Bellini m-a influențat în această compoziție". Wagner trăiește în continuare sub influența aștrilor teatrului. Pribegește prin orașele Germaniei cu diverse trupe de teatru și rămîne permanent sub vraja Thaliei. Călătorește la Würzburg, Magdeburg, Leipzig, Königsberg. Ajunge la Riga. Este plin de elan componistic. Este tot mai decis să se dedice teatrului muzical, simte nevoia unei adînci reforme a operei ; începe să creadă în destinul său de a fi realizatorul acestei reforme.

Paradoxal pentru ceea ce știm despre marele Wagner de mai tîrziu : Spontini, Rossini, Meyerber i se par acum idolii cărora trebuie să li se închine. Dovada : opera *Rienzi*, pe baza unei idei dintr-un roman dedicat mișcării italiene (din al XIV-lea veac) condusă de Cola di Rienzi. „Am fost captivat de Rienzi — mărturisea Wagner — pentru faptul că descoperisem un element pur liric într-o atmosferă pur eroică... Mesagerii păcii, cîntul răsculaților, imnurile de luptă — iată ce m-a făcut să compun opera Rienzi".

În vara anului 1838, la Riga, tînărul Wagner găsește în scrierile lui Heine legenda *Olandezului zburător*. „Acest subiect m-a entuziasmat — nota Wagner — și mi s-a întipărit pentru totdeauna în minte, dar îmi lipseau forțele trebuincioase pentru a-l reda". Ca întotdeauna în viața lui Wagner... experiența îl ajută, ca întotdeauna întîmplările vieții servesc, aș spune, drept un catalizator al creației, grăbesc procesul elaborării unor idei, unor opere... Wagner trebuie să părăsească, mai bine zis trebuie să fugă, din pricina creditorilor din Riga. Se îndreaptă spre Paris. Trece granița și la Pillau se îmbarcă pentru a ajunge în primul rînd la Londra.

O cumplită furtună se abate asupra vasului. Marinarii reușesc cu greu să adăpostească nava într-un fiord norvegian. La 12 august 1839, Wagner debarcă pe țărmul britanic, dar cele trei săptămîni de călătorie îi dau o experiență care-l „ajută" să trăiască legenda, să gîndească pînă în cele mai mici amănunte partitura *Olandezului*. „Am început cu corul mateloților și al torcătoarelor — își va aminti Wagner. Totul îmi reușea nespus de repede și mă bucuram zgomotos, constant, fericit că sînt muzician. Întreaga partitură a fost încheiată în 7 săptămîni. Spre sfîrșitul acestei perioade m-au năpădit din nou supărătoarele griji ale existenței ; au trecut 2 luni întregi pînă ce am reușit să scriu și o uvertură la o operă pe care o terminasem mai înainte deși o purtam de multă vreme gata în mine". Premiera a avut loc la Dresda în ianuarie 1843. În rolul Senta — celebra Wilhemine Schröder. A dirijat Richard Wagner. Dar și la Dresda și la Berlin, *Olandezul* nu are succes. Wagner înfruntă cu această operă una dintre primele furtuni ale istoriei wagnerismului. Publicul dorea opere în stil Rossini, Meyerbeer. În anul 1843, în *Corespondențele pariziene*, Heine vorbea cu ironie despre cel ce s-a inspirat din scrierile sale.

„Furtuna din Vasul Fantomă — scria Emanoil Ciomac în monografia dedicată lui Wagner, tipărită în 1934 la București — este cea dintîi pe care o înfruntă *Olandezul zburător*. E destul însă că la lumina fulgerelor ei, vizionarul a avut revelația adîncurilor și a înălțimilor pe care de aici înainte va izbuti să le cucerească. După primul eșec de la Paris (Orașul Luminilor deși i s-a împotrivit tot timpul, l-a tentat permanent pe compozitorul atît de dornic de succes), revenit în Germania, Wagner încearcă să reia un subiect istoric. Nu găsește nici un subiect să-l atragă în acest moment. Dorea teme de mare putere expresivă care să-l absolve, cum s-a spus, de exactitatea anterioară. Începe acum să fie atras, începe acum să creadă în puterea mitului, cadrul ideal, după părerea sa, pentru generalizare muzicală, pentru sublinierea valorilor psihologice, filozofice ale muzicii. Curînd, descoperită forța legendei cavalerului Tannhäuser. „Trăsăturile sale infinit de simple, erau pentru mine (nota compozitorul în *Scrisoare către prieteni* — explicînd căutările acestei epoci, cînd este tentat și de un subiect istoric dar și de legenda lui Tannhäuser) mai largi și în același timp mai precise, mai clare decît țesăturile istorico-poetice cu coloraturi strălucitoare, pompoase, care disimulau zvelțeța formei umane, veridice, spre care aspiram atît de mult și pe care deodată, descoperirea lui Tannhäuser, a oferit-o vieții mele... Lucrînd la Tannhäuser, mă adresam conștient receptivității cîtorva persoane încrezătoare în mine, simțind astfel cum ajungeam să cuceresc atributele unei puteri creatoare sigure și precise. Renunțam din ce în ce mai mult la procedeele obișnuite de a contura grandiosul, separam tot mai clar subiectul de contingențele ce înnecă adesea întregul, disecam cu tot mai multă limpezime ideea, dobîndind astfel capacitatea de a crea imagini plastice".

Începînd din anul 1845, după spectacolul de la Dresda, *Tannhäuser* este primit cu căldură de publicul german. Replica dură a celor ce nu puteau înțelege valorile partiturii, sau atitudinea rezervată, uneori ostilă a unor mari muzicieni ai epocii (Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Meyerbler) nasc

prima falangă a fanaticilor wagnerieni în care se găsesc, în acel moment, cîntăreața Wilhelmine Schröder, dramaturgul Gutzkov, arhitectul Semper, liceanul Hans von Büllow, Theophile Gautier, Liszt, Baudelaire.

Stimulat de succesul operei *Tannhäuser*, Wagner pornește deîndată spre... lumea lui Lohengrin... Din primul moment, Wagner este sedus de valorile artistice, filozofice ale legendei și mitul devine un simbol prin care Wagner „răspunde" unor probleme estetice pe care și le punea epoca sa ; un subiect ce ridică simbolic problemele fundamentale ale conștiinței artistice ale vremii, problemele raportului dintre creator-operă-timp. „Acela care în *Lohengrin* nu poate depăși viziunea romantică-religioasă, acela nu poate înțelege esența mitului — scria Wagner. Am găsit în latura tragică a legendei, trăsături ale vieții moderne, similitudini între eroul poemului și situația operei de artă". Pentru Wagner, opera de artă se exprimă în totala ei complexitate prin intermediul sensibilității. „Iată-ne deci ajunși — se confesează Wagner — la situația adevăratului artist în raport cu contemporaneitatea sa, situație căreia prin Lohengrin, i-am dat o formulă alegorică..." Pe de o parte, dorința cea mai puternică, naturală a acestui artist, de a fi acceptat și înțeles fără prejudecăți, de către auditori, pe calea afectivității, iar pe de altă parte, imposibilitatea de a ajunge în mod precis la acest sentiment — contradicția în care se află comunicînd doar cu rațiunea și nu cu sentimentul ascultătorului... Indiscutabil, o teză profundă pe care o lansează Wagner la mijlocul veacului trecut dar care rămîne în actualitate, gîndindu-se la modalitatea în care consumatorii de artă se pot adapta mutațiilor (pe planul receptivității, culturii, sensibilității), mutații pe care adevăratul artist le solicită publicului.

Olandezul zburător, Tannhäuser, Lohengrin... Wagner devenise Wagner. Înainte de a porni mai departe, compozitorul este dornic de clarificări. „Instinctul care cere oricărei ființe umane satisfacții imediate — scria Wagner — mi-a îndreptat comportarea artistică spre o direcție ce pînă la urmă mi-a inspirat o violentă repulsie. Acest instinct mi-ar fi cerut să cuceresc strălucirea și bucuria, subordonînd cu totul adevărata mea natură, cerințelor gustului imediat, să mă dăruiesc modei și să speculez capriciile ei. Dar bunul simț m-a făcut să disprețuiesc aceste căi".

Wagner își urmează cu consecvență țelul. Unicul ideal wagnerian : reforma operei, găsirea căilor ce duc spre „arta viitorului".

Wagner simte nevoia unor clarificări, unor explicații... Elaborează acum marile sale lucrări teoretice care devin totodată terenul unor hotărîtoare luări de atitudine. Analizînd seculara dezvoltare a artei, Wagner vede viitorul muzicii în reînfăptuirea unității antice și genul operei i se pare terenul ideal pentru realizarea vechii fuziuni. În tot ceea ce scrie în această perioadă, Wagner dezvăluie o amplă teorie a dramei muzicale și curînd această teorie capătă expresie pregnantă în paginile Tetralogiei *Inelul Niebelungului*, culminație, cum s-a spus, a strădaniilor wagneriene de a transforma opera tradițională într-o dramă muzicală de inspirație mitică.

Tetralogia *Inelul Niebelungului* este rodul a 26 de ani de muncă, din 1848 pînă în 1874. În 1853, 1854, Wagner creează *Aurul Rhinului ;* între 1854—1856 — *Walkyria ;* în 1856 începe *Siegfried* dar termină această partitură abia în 1871. În 1870 începe să lucreze și la ultimul moment al Tetralogiei, *Amurgul zeilor*, operă pe care o termină în anul 1874. În acest timp, în special în anii în care a fost preocupat de *Siegfried*, pe masa de lucru a lui Wagner se mai găsesc *Tristan și Isolda, Maeștrii cîntăreți din Nürenberg*, încheiate și prezentate în aceeași perioadă (despre *Parsifal*, ultima partitură wagneriană nu mai găsim însemnări în notațiile sale autobiografice).

S-a scris mult despre izvoarele autobiografice ale operei *Tristan și Isolda*, despre *Tristan și Isolda* ca rod al răscolitoarei pasiuni pentru Mathilde Wesendonck, despre analogia între situația din Tristan și relațiile lui Wagner cu familia Wesendonck. Care sînt izvoarele fascinantei partituri ? Iată răspunsul compozitorului : „Dorința mea a fost aceea de a crea o lucrare de proporții mai modeste și cu mai puține exigențe scenice, mai ușor, în consecință, de executat și de reprezentat... Acum, îmi permit să apreciez această lucrare după legile cele mai riguroase ce decurg din afirmațiile mele teoretice. Nu pentru că aș fi modelat-o pe sistemul meu teoretic... Aici, dimpotrivă, m-am mișcat cu cea mai mare libertate, cu cea mai completă independență de orice preocupare teoretică. Și totuși, compoziția simt bine, depășește chiar și limitele sistemului meu... Credeți-mă, nu există fericire mai mare ca această completă spontaneitate a artistului și pe care eu am cunoscut-o scriind Tristan... Poate că am datorat-o forței acumulate în perioada de reflecții ce a precedat-o. Este, într-un fel, imaginea pe care mi-a dat-o în tinerețe unul dintre profesorii mei, învățîndu-mă artificiile cele mai dificile ale contrapunctului ; ele te înarmează nu pentru a scrie fugi, spunea el, ci pentru a căpăta ceea ce nu se cucerește decît printr-un sever exercițiu : independență și siguranță..."

În anii în care este frămîntat de Tetralogie, după Tristan și Isolda, Wagner creează *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg*. „Am luat hotărîrea — nota Wagner — de a scrie o operă comică, amintindu-mi mai ales de sfatul unor amici bine intenționați, care doreau să mă vadă compunînd o operă de tip mai... lejer. La fel cum la athenieni, o satiră succede tragediei, mi-a apărut brusc imaginea unei piese comice ce putea să se ralieze operei *Tannhäuser*. *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg* a devenit astfel singura comedie muzicală a lui Wagner, operă la prima vedere fundamental opusă conceptului dramatico-muzical wagnerian. Se pot da multe explicații, în legătură cu sensul acestei lucrări în sistemul general al operei

wagneriene. Clar este însă faptul că *Maeştrii cîntăreţi din Nürenberg* nu a fost în nici un chip un divertisment, ci, în fapt, un profund crez wagnerian, o aprigă şi o sublimă pledoarie pentru o artă naţională şi populară, pentru o adîncă valorificare a marilor tradiţii artistice, o tribună pentru afirmarea ideii care l-a frămîntat îndelung pe compozitor, idee după care existenţa poate avea înţeles doar pentru acela care a renunţat la orice dorinţă individualistă.

Wagner a scris sute de pagini despre muzică, nu pentru a-şi dovedi puterea de reflexivitate, erudiţia, ci din nevoia de a-şi clarifica idealurile şi de a-şi spori prin aceste scrieri, consecvenţa în lupta pentru aceste idealuri. Punîndu-şi probleme de o mare gravitate, tatonînd căi artistice necunoscute, Wagner a scris pentru a-şi spori auditoriul, pentru a explica sensurile gîndirii sale, pentru a-i face conştienţi pe contemporanii săi de complexitatea problemelor pe care le pune înţelegerea reală, profundă a fenomenului muzical.

Wagner nu a fost un strălucit student prin conservatoare. Wagner nu s-a afirmat în rigoarea cu care au pornit spre muzică mulţi alţi mari creatori ai artei sunetelor. Wagner nu a fost un „copil minune", dar de la primele lecţii sistematice de muzică, de la primele contacte cu opera lui Mozart, Beethoven, Weber, devine fiul marilor compozitori. Geniul lui Wagner înmugureşte pe pămîntul marii tradiţii. Piesele pentru orgă ale lui Bach, Cvartetele lui Haydn, opera *Don Juan* sau Simfonia *Jupiter* a lui Mozart, Simfonia a IX-a de Beethoven, opera *Freischütz* de Weber — sînt „coloşii" în jurul cărora gravitează interesul copilului şi, mai tîrziu, al tînărului Wagner... „Învăţămîntul muzical pe care l-am urmat — se confesa Wagner în tîrziul vieţii —, nu ar fi dat fructele dorite dacă, nu aş fi urmărit, pe căi proprii, educaţia mea artistică, transcriind partiturile marilor maeştri... Copiind, am dobîndit astfel scriitura atît de elegantă, atît de lizibilă, atît de admirată de muzicieni... Mai păstrez şi acum drept cea mai frumoasă amintire a anilor tinereţii, transcrierile simfoniilor lui Beethoven".

Sub influenţa partiturilor pe care le-a studiat şi le-a iubit, Wagner elaborează primele sale lucrări, piesele pentru pian, uverturile, momentele orchestrale. „Am scris o mare *Simfonie în Do* — continua Wagner — în care am pus tot ce deţineam ca rezultat al studiilor mele asupra operelor lui Beethoven şi Mozart... Nu lipseşte nici Fuga finală. Pasionalele elemente beethoveniene, în special cele din prima parte a *Eroicii*, au exercitat o influenţă vizibilă asupra concepţiei mele. Opus-ul mărturiseşte, de la primele visuri ale tinereţii, sincera dorinţă de clarîtate". Simfonia wagneriană a fost interpretată, în primă audiţie, la Praga în anul 1832. Wagner avea 19 ani. Simfonia nu este o lucrare tipic wagneriană dar modul de tratare a temelor prevesteşte din plin pe viitorul mare compozitor. Partitura, cum s-a spus de multe ori, aminteşte de cea de a doua simfonie a lui Beethoven ; factura temelor îl evocă pe Mozart, iar elementele caracteristice, în special în ceea ce priveşte culoarea orchestrală ni-l aduc în memorie pe Weber.

Mozart, unul dintre gînditorii care veghează asupra *Simfoniei în Do* este unul dintre creatorii care-i dau tînărului Wagner, exemplul unei superioare conştiinţe artistice. În anul 1828 la Leipzig, în vîrstă de 15 ani, Wagner ascultă *Recviemul* lui Mozart. „Această audiţie — îşi va aminti peste ani compozitorul — a fost punctul de plecare al entuziasmului pentru acest maestru, pe care m-am decis să-l introduc în lumea visurilor mele". Mozart devine cu timpul creatorul la care revine mereu Wagner. Pe Mozart îl invocă Wagner tot timpul în sprijinul afirmaţiilor sale. „Mozart — scria Wagner — un nume pe care-l stimez şi-l venerez. Mozart este încarnarea absolutului muzical, a creat fără încetare muzică, muzică bună... Dar, nu uitaţi, el nu a putut niciodată să scrie dacă nu a fost inspirat".

În sfera influenţelor, în lumea afinităţilor wagneriene, în universul referinţelor pentru teoria şi opera wagneriană îl descoperim pe Weber. Pe Weber, Wagner îl cunoaşte din anii primei copilării. Weber este unul din obişnuiţii casei Wagnerilor, dar, interesant, nu găseşte la copilul Richard Wagner vreun semn de înzestrare muzicală. Copilul este însă fascinat de dirijorul, de compozitorul Weber.

Peste ani, Wagner va aminti cititorilor săi cum, în copilărie, ceruse mamei sale bani pentru a-şi cumpăra hîrtie cu portative necesară transcrierii unor pagini din opera *Freischütz*, operă pe care o văzuse la premiera din 1821, pe cînd avea numai 8 ani. Mai tîrziu, în articolele publicate în *Revue et Gazette Musicale* sau *AbendZeitung* va reveni asupra acestui moment, scriind despre impresia copleşitoare pe care a avut-o asupra sa, a întregii Germanii a timpului, premiera la opera *Freischütz*.

Wagner vede continuu în Weber pe unul dintre marii reprezentanţi ai spiritului naţional în muzică şi, cum spunea în cuvîntarea rostită la mormîntul compozitorului, a fost „mîndru de această alianţă spirituală".

În diferite etape ale evoluţiei lui Wagner, opţiunile sale pentru compozitorii lumii sînt din cele mai diverse. Pe măsura trecerii timpului au loc decantări şi Wagner se eliberează de sub diferite influenţe nepregetînd, uneori, din acest motiv, să întunece imagini care altădată îi erau apropiate. Alături de Mozart, de Weber, Wagner îl iubeşte din copilărie pe Beethoven. În 1827, Wagner avea 13 ani. „Am cerut lămuriri asupra lui Beethoven de la surorile mele — îşi va aminti peste ani Wagner — şi am aflat că a murit de puţin timp. Mîhnirea pe care mi-a cauzat-o moartea acestui compozitor s-a adăugat liniştii extraordinar de dureroase în care m-a cufundat moartea lui Weber. Portretul lui Beethoven, făcut popular printr-o litografie, a intensificat această impresie. Această imagine s-a aliat în spiritul meu cu cea a lui Shakespeare. Îi regăseam pe amîndoi în visurile mele extatice, le vorbeam, îi vedeam".

Din anii primei tinereți, Wagner cunoaște cîteva dintre operele importante ale lui Beethoven. Curînd, va dirija diverse lucrări beethoveniene și va elabora cîteva studii despre simfoniile și uverturile lui Beethoven.

„*Simfonia a IX-a* a devenit centrul de atracție al tuturor gîndurilor mele" — notează peste ani Wagner, căci așa va scrie în eseul *Opera și drama*, căutînd precursori, puncte de sprijin, pentru viitoarele sale concepții muzicale : „Beethoven face primul pas spre arta viitorului, spre drama muzicală, prin modul în care rezolvă comuniunea «muzică-poem»".

Cu un alt prilej vom încerca să trecem în revistă (detalii absolut necesare pentru a înțelege întreg demersul wagnerian), cronica relațiilor lui Wagner cu Schumann, Berlioz, Liszt, Meyerbeer sau gîndurîle sale despre înaintașii săi.

Cu profetica-i putere, analizînd evoluția artei veacului său, Denis Diderot presimțise „apariția unui om de geniu care va așeza adevărata tragedie pe scena teatrului liric, marele artist, marele poet, care va fi în același timp un muzician desăvîrșit, realizînd unitatea operei de artă prin sinteza tuturor artelor reunite". În miezul veacului al XIX-lea, istoria impune apariția geniului visat de Diderot : Richard Wagner — creator al cărui ideal era *Gesamstkunstwerk*-ul, contopirea tuturor artelor într-una singură.

„Nimic nu este mai periculos în artă — scria Wagner — decît lipsa capacității de a lua o decizie".

Nici unul dintre creatorii lumii nu și-a ridicat opera cu mai multă fermitate ca Richard Wagner. Fiecare etapă, fiecare opus este hotărît într-un moment definit al evoluției sale componistice, fiecare operă de la *Rienzi* la *Parsifal* este scrisă în dorința unor clarificări, fiecare opus este rezultatul unor continue strădanii de autodepășire.

Despărțindu-se de cercetarea istorică, Wagner atacă în continuarea studiului său *Opera și drama* (în capitole intitulate *Spectacolul și esența poeziei dramatice* și *Poezia și muzica în drama viitorului)* — avînd bineînțeles drept model idealurile sincretice ale artei eline, unele probleme de gramatică, de stilistică, de estetică a dramei muzicale pe care o preconiza. „Arta perfectă, arta care pretinde și influențează cu adevărat omul — scria Wagner, neadmițînd nicicînd arta sunetelor ca valoare estetică de sine stătătoare — va avea nevoie întotdeauna de trei mijloace de expresie : gestul, muzica, poezia". „Numai în arta completă, în dramă, putem comunica — afirma Wagner (în totalitate concepția unui om de mare experiență) — și aceasta numai pentru că într-un asemenea caz, devine posibilă valorificarea tuturor facultăților artistice ale omului. Într-un asemenea caz, intenția poetică poate acționa din plin asupra sensibilității..." Iar totala fuziune poezie-dramă este absolut necesară, deoarece, după expresia lui Wagner, germenele generator al dramei muzicale este intenția poetică, germene care dă muzicii motivul zămislirii, subiectul pasiunii.

Încercînd să definească toate elementele constitutive ale operei și să stabilească locul și relațiile lor în construcția dramei muzicale, Wagner insistă pe larg, în ultima secțiune a studiului său despre operă, asupra unor detalii constructive. În acest cadru limpezește compozitorul diferite probleme de morfologie, sintaxă și stilistică muzicală, de la aspectele leitmotivului, melodiei infinite și ale rolului orchestrei la modalitatea de întrupare a idealului „expresie unitară — conținut unitar". „O asemenea expresie unitară — scria Wagner — singura capabilă să determine un conținut unitar — este aceea care, în fiecare moment, include în sine, intenția poetică". Aceasta este în fapt „opera de artă a viitorului" căreia îi dedica Wagner în anii de la mijlocul secolului trecut, scrierile sale teoretice. Dar cum nota compozitorul în ultimul paragraf al eseului său, „înfăptuitorul acestei arte a viitorului, nu poate fi altul decît artistul prezentului ce trăiește prezentul în numele viitorului, aspirînd necontenit spre acest viitor". Și după *Tannhäuser* și *Lohengrin*, după opera de clarificare teoretică, nu s-a dovedit Wagner prin *Tetralogie, Tristan, Maeștrii cîntăreți* și *Parsifal*, artistul care deschidea una din marile cărți ale viitorului ?

Creîndu-și opera componistică de-a lungul a 5 decenii ale secolului trecut, Richard Wagner este din plin fiul veacului său, este determinat și justificat de mișcarea de idei estetice a vremii sale în strădania sa de a da răspuns unor probleme estetice majore ale epocii sale. Richard Wagner își desfășoară activitatea în deceniile în care se interferează principiile clasicismului și romantismului, în care filozofii, esteticienii timpului își pun cu acuitate problemele locului muzicii în viața spirituală, în deceniile în care se „întîlnesc" sistemele estetice ale lui Kant, Schlegel, Schelling, Schopenhauer. Fără a-și demonstra aderiunea, fidelitatea pentru unul sau altul din aceste sisteme, construindu-și edificiile componistice sau teoretice, Wagner este influențat, preia, mai bine zis, din filozofia epocii cîteva idei de prim ordin ; de la Schelling, premisele concepției colaborării artelor, de la Hegel, ideea organicei legături a unor componente artistice ; de la Schopenhauer, deprinderea de a înviziunea asupra tragicului (ceea ce a fost definit mai tîrziu drept sentimentul tristanesc) iar din scrierile lui Feuerbach (așa cum va recunoaște chiar Wagner într-una din paginile sale), va prelua imaginea ideală a artistului.

Personalitate tipic romantică, Wagner respinge cu hotărîre și consecvență estetica hanslickiană, ideea muzicii absolute, puriste, teoria care definește muzica drept forme sonore în mișcare, militînd continuu pentru înțelegerea muzicii pe linia concepției poetico-programatice fundamentată de Liszt și Schumann.

Entuziast căutător de drumuri noi, artist tipic romantic, veșnic dornic de a se autodepăși, Wagner este mereu preocupat, ca de altfel mulți dintre contemporanii săi, de viitorul artei, de destinul istoric

al muzicii. Multe dintre tezele lui Wagner sînt desigur exagerate, intolerante, subiective, nu depășesc cadrele unui idealism romantic, nu se constituie într-un sistem estetic. Dar dincolo de limitele unor teze și impasul la care ajunge Wagner din pricina unor exclusivisme (cum s-a spus, din pricina iluziei de a avea monopolul asupra unor idei asupra adevărului), o valorificare critică a moștenirii teoretice wagneriene oferă cercetătorilor o sumă de idei de actualitate, idei ce impun prin consecvența urmăririi unor motive de ordin filozofic, estetic, sociologic, psihologic, idei, teze ce se impun prin încercarea de a ridica problemele artei sunetelor în sfera unor probleme estetice, filozofice, prin strădania de a integra structurile muzicale în cele ale teoriei artelor.

Una dintre ideile ce-l preocupă permanent pe esteticianul Richard Wagner este cea a relațiilor dintre comunitatea umană, dintre colectivitate și artă și de aici, pe de o parte, respectul său pentru popor ca făuritor al unor mari valori culturale, drept creator (cum spune Wagner, al unor fundamente spirituale), iar pe dealtă parte, sublinierile sale în privința necesității ca opera muzicală să se adreseze comunității umane, să-i îmbogățească, să-i contureze spiritualitatea. „Numai o nevoie comună este o nevoie reală — scrie Wagner ; singura nevoie adevărată, reală are dreptul la satisfacere ; singură, satisfacerea unei adevărate nevoi este necesitatea și numai comunitatea umană, colectivitatea, pot determina necesitatea socială", iar opera de artă a viitorului — categorie obsedant vehiculată de Wagner, trebuie să pornească de la asemenea comandamente sociale...

Richard Wagner, (marele admirator al vechiului stat elin ce acorda atîta grijă relației „artă-public") condiționează triumful acestei „opere a viitorului" de „instaurarea unei organizări politice a oamenilor care, corijînd imperfecțiunile statului antic, să poată fonda o ordine a lucrurilor, în care relațiile dintre artă și viața publică să renască, dar mai nobile, dacă este posibil, și în orice caz mai durabile" și numai în aceste condiții, cum spunea Wagner, „arta devine bucuria vieții, bucuria colectivității".

Participant la Dresda, la mișcările revoluționare ale anului 1848, Wagner scrie în anul 1849 studiul *Arta și revoluția* în care insistă asupra semnificațiilor recunoașterii artei ca produs social, văzînd în revoluția socială chezășia „operei de artă a viitorului". „Arta veritabilă nu se va putea ridica la o situație demnă decît pe umerii marii noastre mișcări sociale ; ele au același scop, pe care nu-l vor putea atinge decît dacă-l recunosc în comun. Acest scop este omul puternic și frumos. Revoluția îi va da forță. Arta îi va da frumusețea".

„Ar putea exista o artă veritabilă și sinceră — se întreba Wagner — acolo unde ea nu este izvorîtă dintr-o viață ca expresie a unei comunități libere, conștientă de sine ?... Cu siguranță nu !" — răspunde compozitorul... Conștient că numai într-o societate eliberată de domnia banului, poate înflori o artă adevărată în care regăsești bucuria de a trăi (deși Wagner nu va depăși întotdeauna cadrul unei viziuni utopice și sentimentaliste), Wagner ca și toți marii revoluționari ai veacului, ca și predecesorul și învățătorul său Beethoven, vizează o epocă în care „vom deveni cu toții oameni frumoși, puternici, cărora lumea să le aparțină ca o sursă veșnic inepuizabilă de superioare bucurii artistice".

„Omul aparține naturii, așa cum arta aparține omului". Cu această afirmație, își începe Wagner unul dintre studiile sale fundamentale, *Opera de artă a viitorului.*

Pentru Wagner, arta sinceră, arta veritabilă nu poate fi decît expresia vieții și tocmai de aceea, orice mișcare artistică înnoitoare, orice creație trebuie să pornească de la cerințele vieții, cerințele autenticității. „Arta veritabilă — scria Wagner — nu poate exista atîta timp cît creațiile sale nu sînt supuse legilor naturii ci capriciului despotic al modei... Așa cum omul nu este liber, decît atunci cînd nu mai avea să roșească în raporturile sale cu viața..."

„Naturalețea, autenticitatea, legitatea, firescul (ca inteligență a valorificării experiențelor trăite — cum spunea compozitorul), le vedea doar într-o artă capabilă să depășească stadiile hedoniste, cerințele de amuzament, într-o artă capabilă să îmbogățească sufletul, să dea răspunsuri unor probleme pe care și le pune omul făurindu-și viitorul, perfecționîndu-și cadrele vieții sociale, o artă capabilă să ajute umanității să-și șlefuiască necontenit spiritualitatea.

În permanentă căutare a adevărului artistic, a locului artei în viața oamenilor, Wagner încearcă să aducă și cîteva clarificări, atacînd (expresia îi aparține) „viciul modei", încercînd să elucideze cîteva elemente în legătură cu noțiunea de „modernitate", „Numai în condițiile în care vor fi abolite cauzele care duc la domnia modei — scrie Wagner în eseul *Opera de artă a viitorului* — va exista cadrul propice dezvoltării artei viitorului. Moda este doar un stimulent artificial, ce nu răspunde unor nevoi firești, și desigur tot ce nu corespunde unei nevoi reale, este arbitrar, absolut, tiranic. Iată pentru ce moda este cea mai plicticoasă și insensibilă tiranie creată de ființa umană. Moda — continuă Wagner — forțează simțul natural pentru frumos al omului să adore urîtul ; ucide sănătatea pentru a da cîmp liber maladiei, distruge forța, vigoarea omului pentru a-l face să-și găsească plăcere în slăbiciune". Pentru Wagner, nevoia de artă este exact contrariul nevoii de artă, căci moda nu „inventează" decît mașinal, iar mașinalul nu poate avea legătură cu artisticul. „Esența modei — scrie Wagner este totala monotonie". Și ridicîndu-se împotriva modei, împotriva oricăror încercări de corupere, de degenerescență a artei, întrebîndu-se permanent, așa cum o face într-o scrisoare către Berlioz, „care trebuie să fie condițiile artei pentru a putea să insufle publicului un

respect inviolabil", Wagner vede o artă modernă, o „artă a viitorului", într-o artă care să corespundă nevoilor vieții și cetății umane, o artă care să poată fi oferită poporului „cu siguranța de a fi perfect înțeleasă", o artă care să poată face inteligibile colectivității „scopurile cele mai profunde ale omenirii".

Concepîndu-și eseurile, elaborînd opera sa teoretică, definindu-și conceptele estetico-muzicale, Wagner ajunge adesea la probleme de sociologie, psihologie și pedagogie a artei. Și în acest amalgam de idei, definiri, opinii, întîlnim și cîteva interesante notații cu privire la etica artei. Criticînd creația dedicată înainte de toate divertismentului, atacînd „arta devenită proprietate particulară a unei clase de artiști" sau demascînd intențiile de ermetizare ale unor pseudomuzicieni, Wagner denunță permanent, cu hotărîre „arta a cărei natură este mașinalul, al cărei scop este banul și al cărei pretext estetic este distracția celor plictisiți". Pentru Wagner muzicianul ideal este artistul sincer, lipsit de egoism, artistul capabil să se ridice împotriva viciului, artistul care respectă viața, artistul care nu caută propria sa satisfacție ci știe să slujească interesele generale. Legile eticii artistice promulgate de Wagner stau, astfel, alături de tezele celor mai înaintați muzicieni ai timpului, de legile eticii beethoveniene, de preceptele morale notate de Schumann.

Socotind reflecția teoretică drept o activitate absolut necesară unui artist autentic, unui muzician care vrea să defrișeze terenuri noi, Wagner ne oferă și cîteva idei asupra criticii artistice a timpului, asupra statutului criticii muzicale în frontul artistic. În pagini de mare forță publicistică, Wagner solicită „o critică revoluționară, cu sentimente viguroase, aptă pentru analize dar și pentru sinteze, în continuă opoziție cu critica ce conservă rutina, cu critica incapabilă să examineze și să coordoneze".

Wagner cere criticilor muzicali seriozitate, probitate, judecată ghidată și de sentiment și de inteligență, descoperirea și fortificarea oricăror tendințe care duc la victoria marii muzici... Mai trebuie să adăugăm totuși că critica s-a dovedit un teren mai dificil pentru marele compozitor căci altfel cum ne-am putea explica subiectivismele wagneriene, asprimea, lipsa de înțelegere cu care a privit pe unii dintre marii săi contemporani ?

În sfîrșit, să mai notăm ideea că în concepția lui Wagner „opera de artă a viitorului" trebuie să fie „o formă ideală, pur umană, chemată a transforma obiceiurile naționale în obiceiuri pur umane, supuse numai legilor eterne". O cale pentru atingerea acestui ideal Wagner o vede în apelul prioritar al compozitorului la mit, la legendă. „Mitul — scria Wagner este poemul primitiv și anonim al poporului și îl găsim în toate epocile preluat, înnoit fără încetare de marii poeți ai perioadelor de cultură". „Legenda — scrie în alt loc Wagner — indiferent cărei epoci sau națiuni îi aparține, are avantajul de a cuprinde numai omenescul pur al epocii sau al națiunii respective și de a-l prezenta într-o formă izbitoare, originală și deci inteligibilă de la prima aruncătură de ochi. O baladă, un refren popular sînt deajuns pentru a vă înfățișa într-o clipă acest caracter în trăsăturile lui cele mai hotărîte și mai frapante".

Parcurgînd sutele de pagini ale scrierilor teoretice ale lui Richard Wagner descoperim revelația creatorului care se confesează în legătură cu izvoarele operei sale, a compozitorului care caută rădăcini în istorie pentru inovațiile sale (și în primul rînd pentru marea idee a fuziunii artelor), a teoreticianului, artistului creator care militează și cu ajutorul cuvîntului pentru durabilitatea artei, pentru suflul înnoitor în orice activitate.

Richard Wagner are mereu nostalgia amintirilor și voluptatea pledoariilor ; Wagner găsește mereu expresiile marilor tribuni, după cum știe să folosească în rîndurile sale toate armele unui pamfletar.

Solicitînd omului de artă orizont filozofic, idei de altitudine, ținută etică, Richard Wagner a dat prin operele sale, prin luptele și prin scrierile sale teoretice, exemplul unui militant pentru o artă, pentru o creație capabilă din plin să contribuie la modelarea personalității umane.

Iosif SAVA

De peste hotare

Festivalul „Impresii muzicale" din Bydgoszcz

În perioada 4—9 iulie 1983 s-a desfăşurat în oraşul Bydgoszcz din Polonia a VI-a ediţie a festivalului „Impresii muzicale". Acest festival inaugurat în anul 1977 este organizat de Ministerul educaţiei din Polonia precum şi de o serie de instituţii culturale republicane şi ale localităţii Bydgoszcz.

Festivalul are ca scop întîlnirea şi schimbul de experienţă între formaţiile artistice de amatori ale tineretului din diferite ţări. Participarea acestor formaţii este promovată printr-un concurs dotat cu cîte un mare premiu intitulat „Struna de aur" pentru fiecare din cele patru categorii ale ansamblurilor de tineret :

— ansamblul vocal de muzică clasică
— ansamblul instrumental de muzică clasică
— ansamblul folcloric
— ansamblul de pop-music

În afara acestor premii principale sînt acordate de diferite instituţii şi organizaţii culturale o serie de premii speciale.

În cartea de aur a festivalului, România figurează cu două premii „Struna de aur" obţinute la ediţia din 1978 de către orchestra de cameră a Liceului de muzică din Bucureşti şi corul de cameră al Şcolii generale cu program de artă din Sibiu.

La prezenta ediţie a festivalului, ţara noastră a participat cu trei formaţii : corul de cameră al Liceului de artă din Iaşi, formaţia de muzică populară a Liceului de artă din Cluj-Napoca şi orchestra de cameră a Şcolii generale cu program de artă din Arad.

Festivalul a fost deschis printr-un spectacol muzical-coregrafic în aer liber, dat de către gazde, la realizarea căruia şi-au adus contribuţia numeroase formaţii artistice poloneze de tineri amatori. Festivalul a continuat prin programele formaţiilor participante în concurs, care au susţinut fiecare cîte 20 de minute de muzică. S-au prezentat formaţii din cele patru categorii ale festivalului, aparţinînd următoarelor ţări : Bulgaria, Cehoslovacia, R. D. Germană, Polonia, România, Turcia, Ungaria şi URSS.

Juriul de concurs a fost alcătuit din personalităţi ale ţării gazdă şi cîte un reprezentant din Bulgaria, Turcia şi România, acesta din urmă fiind subsemnatul.

La încheierea concursului, formaţiile ţării noastre au obţinut următoarele rezultate :

— Un mare premiu „Struna de aur" la categoria ansambluri folclorice, decernat formaţiei de muzică populară a Liceului de artă din Cluj-Napoca, condus de prof. Ioan Crişan.

— Un premiu special acordat de Secţia poloneză a organizaţiei ISME (Societatea Internaţională de Educaţie Muzicală) corului de cameră al Liceului de artă din Iaşi, condus de prof. Ion Măzăreanu.

— Un premiu special acordat de Organizaţia pionierilor a provinciei Bydgoszcz orchestrei de cameră a Şcolii generale cu program de artă din Arad condusă de prof. Iosif Jung.

— Un premiu special acordat solistei xilofoniste a formaţiei de muzică populară din Cluj-Napoca, Dorina Pentelescu.

Ansamblurile româneşti au fost primite cu multă simpatie, iar formaţia de muzică populară din Cluj-Napoca a fost ovaţionată atît în concurs cît şi în concertul de gală.

Festivalul din Bydgoszcz ne-a dat prilejul să audiem un mare număr de formaţii din toate ţările participante, care s-au prezentat la un înalt nivel artistic. Deosebit de interesante au fost ansamblurile folclorice din URSS, Cehoslovacia, Bulgaria şi Turcia, aducînd cîntecul, dansul şi costumele lor populare. La un înalt nivel artistic s-au prezentat corurile de cameră din Polonia, Bulgaria şi R. D. Germană. Foarte interesante cele două ansambluri de muzică pop, unul din Budapesta şi celălalt din oraşul Bydgoszcz. Au lipsit în schimb orchestre de cameră de muzică clasică de nivelul premiului „Struna de aur" care în prezenta ediţie nu a fost acordat la această categorie.

Pentru formaţiile din ţara noastră, participarea la acest festival a avut, alături de frumoasele rezultate obţinute la concurs, un real folos educativ prin contactul cu formaţiile artistice din celelalte ţări.

Liviu COMES

Impresii dintr-o călătorie în Norvegia

La începutul lunii iunie, răspunzînd invitației Societății Compozitorilor Norvegieni, am făcut o vizită în Norvegia, țară situată pe întinsa coastă vestică a Peninsulei Scandinave, ținut deosebit de frumos, cu țărmurile dantelate, cu fiorduri impresionante ce cuprind mii de insulițe. De neuitat vor rămîne pentru mine priveliștile greu de evocat în cuvinte, tulburătoarele nopți albe, contrastele de climă (de care mi-am putut da seama în numai cîteva ore, parcurgînd cu trenul distanța Oslo — Bergen) pitorescul, coloritul orașelor și oamenii cu care am avut contacte : prietenoși, calzi, deschiși.

În zilele petrecute în Norvegia, am avut posibilitatea să audiez multă, foarte multă muzică aparținînd compozitorilor din diferite generații, ceea ce, în final, m-a condus la formarea unei imagini de ansamblu asupra școlii de compoziție norvegiene, școală ce se află într-un activ proces de dezvoltare a valorilor sale specifice.

Stagiunea de concerte fiind închisă la sosirea mea, nu am putut lua parte la manifestările unor filarmonici de veche tradiție ca cele din Oslo și Bergen. Aceasta din urmă, una dintre cele mai vechi din lume, fondată încă din anul 1765, își încheiase cea de a 219-a stagiune și participase la Festivalul Internațional de la Bergen, festival care, din 1953, reunește la sfîrșitul lunii mai a fiecărui an mii de iubitori ai muzicii din întreaga lume. Cu toate că viața artistică publică intrase într-o perioadă de liniște — perioada concediilor — am putut asculta, așa cum am mai arătat, multă muzică, în cadrul Centrului de Informare al Muzicii Norvegiene, instituție fondată în anul 1978 din inițiativa Societății Compozitorilor Norvegieni și a Consiliului Artelor din Norvegia, instituție afiliată la U.N.E.S.C.O., a cărei menire este de a face cunoscută atît în țară, cît și în străinătate — prin cataloage de lucrări, prezentări, editarea unui periodic, difuzarea de discuri și tipărituri muzicale, expoziții, seminarii, conferințe, etc. — viața muzicală norvegiană în general și cu deosebire creația muzicală contemporană.

Centrul de Informare al Muzicii Norvegiene se află în inima orașului Oslo, oraș ale cărui fiorduri se crede că au fost locuite încă de acum șapte mii de ani. Capitala Norvegiei, fondată în anul 1084, este un oraș modern, ale cărui vechi edificii au fost distruse de un imens incendiu în 1624. Am putut vizita însă cea mai veche casă, datînd din 1626, casă în care în prezent se află sediul unei societăți artistice, Catedrala, construită în 1627, Palatul regal, Primăria, Muzeului Satului, Muzeul Vapoarelor. De neuitat va rămîne însă pentru mine Parcul Frogner, ce cuprinde 150 de sculpturi impresionante din creația lui Gustav Vigeland.

Zilnic, cu excepția unui sfîrșit de săptămînă petrecut în pitorescul Bergen, sub competenta îndrumare a muzicienii Hilde Holbaek-Hanssen și a compozitorului Rolf Inge Godöy, am audiat și studiat în cadrul Centrului de Informare, lucrări scrise de compozitori reprezentativi norvegieni, cît și unele ilustrări de folclor norvegian, deosebit de interesante prin nota lor aparte de inedit ce mi s-a relevat. Tangența cu creația cultă norvegiană, cu cele aproximativ 30 de piese scrise în forme și genuri clasice, cum sînt : sonata, simfonia, concertul, cantata, și în forme libere, cicluri de piese, mi-a prilejuit reale satisfacții artistice, lucrările fiind pătrunse de specificul spiritualității norvegiene, ce transpare în primul rînd din interesul pe care compozitorii îl acordă valorosului lor folclor muzical. Am constatat de asemenea preocuparea existentă pentru înnoirea limbajului muzical prin încadrarea armonioasă a muzicii electronice în spațiul creației culte tradiționale, cît și dorința de împrospătare a scriiturii muzicale printr-o grafie menită să ușureze interpretarea partiturilor.

Din contactul cu creația unor personalități ce se integrează într-o școală componistică de înaltă valoare, am reținut cîteva nume, asupra cărora doresc să mă opresc :

Kåre Kolberg născut în anul 1936, compozitor, organist și muzicolog, Președinte al Societății Compozitorilor Norvegieni, din anul 1979. Din creația sa am putut asculta muzică de cameră — *Cvintet pentru suflători* (1976) ; *Enna er det hap (Mai există speranță* — 1978), lucrare dedicată ansamblului Ny Musikks Ensemble ; piesa pentru pian *T'aime* (1975) ; lucrarea corală *Plym-Plym* (1966) ; și piesa electronică *Keiserens nye slips (Noile haine ale împăratului* — 1973). Spirit novator, compozitorul Kåre Kolberg, dispune de un limbaj muzical original, elevat și unitar, în cadrul unei mari varietăți de expresie. Lucrările audiate se disting prin prospețimea și spontaneitatea exprimării unor largi game de sentimente. Făcînd dovada unei gîndiri profunde asupra fenomenului muzical contemporan, compozitorul Kåre Kolberg împletește cu măiestrie în construcții solide și echilibrate, rafinamentul spiritual, tensiunea dramatică, umorul.

Antonio Bibalo, născut în anul 1922, compozitor norvegian de origine italiană, în prezent Președinte al Consiliului Muzicii. Din bogata sa creație camerală, simfonică, de operă (*Froken Julie* — 1975 și *Gespenster* — *Furtuna* — 1980) și balet (*Pinocchio*), am audiat *Autunnale* (1968), concert suită pentru patru instrumente (pian, flaut, vibrafon, contrabas), și *Sinfonia Notturna* (1968). Cu mijloace moderne de limbaj, Antonio Bibalo, personalitate marcantă a muzicii norvegiene contemporane, se dezvăluie ca un temperament romantic extrem de expresiv, ce reușește să te transpună în lumea gîndirii sale muzicale atît de originale, din care transpar, printre altele, filosofia sa despre univers și umanitate, o nobilă sensibilitate și predispoziția unor stări sufletești nocturne.

Arne Nordheim, născut în anul 1931, compozitor și critic muzical, mi s-a dezvăluit ca un creator îndrăgostit de orchestră, căreia i-a dăruit lucrări de înaltă ținută artistică, în care rafinamentul melodic, pulsația ritmică, jocul timbrelor, se constituie într-o muzică foarte unitară stilistic, ce poartă amprenta unei mari personalități muzicale. Din creația sa am

audiat piesele pentru orchestră *Epitaffio* (1963), *Greening* (1972), *Doria*, lucrare pentru tenor și orchestră.

Rolf Inge Godöy, exponent de frunte al tinerei generații de compozitori, pune în lumină cu precădere calitățile sale melodice, în sensul contemporan al expresiei, în lucrarea sa pentru două piane *Transfiguration* (1975). Piesa *Texturi* — pentru orchestră mare, arată cunoașterea amănunțită a posibilităților aparatului orchestral în toate compartimentele sale, aparat pe care reușește să-l conducă cu ingeniozitate într-o construcție arhitectonică de mari proporții, în care stările de tensiune și relaxare alternează într-o muzică expresivă și inspirată, dîndu-ne posibilitatea să recunoaștem continuarea firească a spiritualității specifice muzicii norvegiene.

De asemenea am remarcat lucrările compozitorilor : Klaus Egge (1906—1979) — *Cvintet de suflători*, opus 13 ; Magne Hegdal (n. 1944) — *Simfonia* (1972) ; Alfred Janson (n. 1937) — *Kanon pentru bandă magnetică și orchestră* (1964) ; John Persen (n. 1941) — *Orchestral Work II* (1974) ; Folke Stromholm (n. 1941) — piesa pentru orchestră *Samiaednen* (1972) ; Ragnar Soderlind (n. 1945) — *Trauermusik* (1968) și *Simfonia II* (1980) ; Gunnar Sonstevold (n. 1912) — *Quadri pentru harpă, pian și percuție* (1967) ; Maj Sonstevold (n. 1917) — *Neun Haiku*, pentru flaut, harpă și alto (1966) ; Olav Anton Thommessen (n. 1946) — lucrarea orchestrală *Upside Down* (1973), *Makrofantasi*, pentru pian și orchestră (1981) ; Lasse Thoresen (n. 1949) — *The garden*, pentru mezzo-soprană și ansamblu de cameră (1977).

Dintre compozitorii ai căror lucrări le-am putut audia, am avut și posibilitatea unor contacte personale cu creatorii Kåre Kolberg, Antonio Bibalo, Rolf Inge Godöy, Folke Stromholm și Ragnar Söderling. Acestea mi-au dat posibilitatea printre altele de a mă informa asupra modului de organizare a Societății Compozitorilor Norvegieni. Aceasta, înființată în anul 1917 are în prezent circa 65 de membri, compozitorii de muzică ușoară avînd uniunea lor proprie. Conducerea Societății este exercitată de un consiliu format din cinci membri, al cărui președinte este compozitorul Kåre Kolberg. Principala sa menire constă în crearea condițiilor materiale și administrative care să asigure membrilor Societății Compozitorilor baza necesară rezolvării problemelor lor sociale și financiare. În ceea ce privește calitatea creației muzicale, tipărirea acesteia, editarea de discuri, etc., deciziile sînt luate de către un grup de experți, așa-numitul Consiliu al Muzicii, al cărui președinte este compozitorul Antonio Bibalo. Societatea Compozitorilor Norvegieni este afiliată la Consiliul Artelor din Norvegia și la Consiliul Compozitorilor Nordici și desfășoară o activitate deosebit de fructuoasă. În acest sens menționez editarea seriei de discuri „Muzica contemporană norvegiană", serie în care s-a ajuns la cel de-al 90-lea disc.

Bineînțeles că pe parcursul contactelor cu gazdele norvegiene, am folosit prilejul de a face cunoscute diferite aspecte privind viața muzicală românească contemporană. Țin să relev interesul muzicienilor norvegieni pentru a adînci cunoașterea unor aspecte ale fenomenului muzical românesc, ca de exemplu : modul în care se realizează legătura dintre creația cultă și cea folclorică, locul și rolul noilor procedee și tehnici componistice, modul de organizare al Uniunii Compozitorilor din țara noastră, etc.

Fiind în Norvegia am ținut foarte mult să vizitez orașul natal al genialului Edvard Grieg, Bergen, despre care aflasem că este unul dintre cele mai interesante din Europa, atît datorită condițiilor naturale, cît și din punct de vedere arhitectural. Bergen, port prosper fondat încă din anul 1070, cetate regală a Norvegiei între anii 1150 și 1300, este vestit în întreaga lume prin Festivalul internațional „Grieg". Ziua fiind însorită (la Bergen plouă în medie 200 de zile pe an !) am putut vizita o mare parte a orașului, între care neuitatul „Muzeu al orașului vechi", unde sînt conservate case, un atelier tipografic, un dispensar, o farmacie, etc., toate cu mobilierul și aspectul originar, case ce au fost distruse de un incendiu catastrofal și reconstruite în anul 1702 după modelul celor existente încă din secolul al XIII-lea.

În cele de mai sus am consemnat cîteva din impresiile unei călătorii în Norvegia, călătorie care prin frumusețile naturale ale țării, prin ospitalitatea oamenilor cu care am avut contacte, în primul rînd mă refer la cei din sfera vieții muzicale, prin cunoașterea vieții muzicale ce mi-a fost mijlocită cu mult interes și solicitudine din partea gazdelor, constituie pentru mine o rodnică experiență de viață, ce-mi va rămîne permanent puternic ancorată în suflet.

Ulpiu VLAD

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

LA MUSIQUE ROUMAINE DANS LE MONDE (1981—1983)

Mihaela MARINESCU

On s'est habitué ces dernières années à ce que la plupart de ceux qui participent à des Festivals et Concours internationaux en tant que représentants de la musique roumaine, soit dans le domaine de la création, soit dans celui de l'interprétation, reviennent au pays chargés de lauriers et lui rapportant prix, diplômes, coupes et médailles qui augmentent son prestige.

Sur cette terre roumaine si douée, inépuisable source de talents, naissent, se développent et s'épanouissent nos musiciens, au prix d'un travail et d'un don de soi-même de chaque instant, comptés en années d'étude. Portant le flambeau de l'art sonore d'une génération à l'autre, ils sont les messagers de la pensée et de la sensibilité du peuple dont ils sont les fils. Formés à l'école musicale roumaine, dans l'esprit des meilleures traditions, ils créent et interprètent dans le caractère et avec la force que leur insuffle la sève de cette terre. C'est peut-être précisément cette force qui, doublée d'un travail assidu de chaque jour, les projette souvent à la tête des concurrents entrés dans la lice des concours internationaux de musique.

A ces *gagnants*, nos lignes sont dédiées, essayant, en guise d'hommage, à passer en revue un très riche palmarès de prix obtenus les trois dernières années (1981—1983), un palmarès qui s'inscrit parmi les conquêtes affirmant la Roumanie dans le monde.

Envisageant les deux domaines où ces lauréats représentent leur pays — la création et l'interprétation musicales —, nous commencerons par nommer ceux du premier, c'est-à-dire ceux qui, en s'engageant sur la voie ouverte et tracée par Enesco, poursuivent la tradition de l'école de composition roumaine en l'enrichissant de valeurs, d'idées et d'expériences nouvelles.

1981

Vasile Timiş — Premier Prix du Concours „Reine Marie-José", Suisse, pour *Fantasmes ; Constantin Romaşcanu* — Premier Prix, pour *Hora din cîmpie (Ronde à la plaine)* et *Irina Odăgescu* — Deuxième Prix pour *Ballade*, du Concours „Cité de Ibagué" à Tolima (Colombie) ; *Sorin Vulcu* — Deuxième Prix pour *Trois madrigaux* et *Doina Marian* — Deuxième Prix également pour *Jocuri de copii* (Jeux d'enfants) au Festival de Tours (France) ; *Violeta Dinescu* — Deuxième Prix pour *Cîntec printre flori* (Chanson parmi les fleurs) et *Maia Ciobanu* — Mention pour *Trio pour clarinette, piano et percussion*, du Concours international de composition à Mannheim (Rép. Féd. d'Allemgne). L'ouvrage *Spaţii maramureşene* (Paysages du Maramureş) d'*Adalbert Winkler* a été retenu pour le Concours international de musique originale de Tokyo (Japon).

1982

Irina Odăgescu — gagnante de la Médaille du Concours international de composition „Viotti-Valsesia" à Vercelli (Italie), pour *Sonate pour violon et piano ; Liana Alexandra Moraru* — Mention du Concours international de compo-

sition de Magadine (Suisse), pour *Consonnances V pour orgue seul ; Octavian Nemescu* — Deuxième Prix *ex aequo* du Concours international de musique électro-acoustique de Bourges (France), pour *Combinații în cercuri* (Combinaisons en cercles) ; *Cornel Țăranu* — Prix international des critiques du disque „Koussewitzky", pour *Guirlandes.*

1983

Jusqu'à ce jour, deux prix ont déjà été remportés par *Violeta Dinescu* : l'un à „Lincoln Arts Festival" (E.U.A.) pour *Alternances, Satya II* et *Letitiae*, le second à „The Okanagan Music Festival for Composers" (Kelowna — Canada) pour *Auf der Soche nach Mozart.*

★

Si, parmi les lauréats du domaine de la création musicale, on trouve de jeunes compositeurs n'ayant pas dépassé l'âge de trente ans (Violeta Dinescu, Maia Ciobanu et quelques autres), la liste des concurrents aux concours d'interprétation est beaucoup plus riche en lauréats à peine âgés de vingt ans, ceux-ci étant soit encore élèves au Lycée d'art „George Enescu" de Bucarest, soit étudiants au Conservatoire de musique „Ciprian Porumbescu" de Bucarest également. Guidés par la compétente direction de leurs maîtres, s'attachant avec zèle à leurs instruments pendant des heures et des heures d'étude, faisant preuve de sensibilité et déjà de maturité d'esprit, ces jeunes interprètes — pianistes, violonistes, violoncellistes, contrebassistes, chanteurs témoignent devant le monde entier de la renommée de l'école roumaine d'interprétation. Chaque année leur nombre augmente en dépit du fait que la concurrence soit de plus en plus serrée et les exigences de concours de plus en plus rigoureuses.

1981

Lenuța Ciulei-Atanasiu — Premier Prix du Concours „Tibor Varga" (Sion, Suisse) ; *Andrei Roșianu* — Prix spécial du jury au même concours ; *Cristina Angelescu* — lauréate du Concours international „Marguerite Long-Jacques Thibauld" (Paris, France) ; *Marc Dorin* — Premier Prix et *Botond Kostyac* — Troisième Prix (contrebasse) du Concours international de musique (Markneukirchen, Rép. Féd. d'Allemagne) ; *Dan Atanasiu* — Deuxième Prix du Concours international de piano (Jean, Espagne) et Troisième Prix du Concours international de piano (Epinal, France) ; *Anda Petrovici* — Quatrième Prix du Concours international de violon „Vaclav Humli" (Zagreb, R. S. F. de Yougoslavie).

1982

Mihaela Martin — Premier Prix et Prix spécial du jury au Concours international de violon (Indianopolis, E.U.A.) ; *Cristina Angelescu* — Prix spécial du jury au Concours international de violon „L. Spohr" (Freiburg, Rép. Féd. d'Allemagne) ; *Ruxandra Simionescu* — Deuxième Prix et le Prix spécial de la RTV et *Bogdan Bobocea* — Troisième Prix du Concours international de violon (Lublin, Rép. Pop. de Pologne) ; *Mihnea Croitoru* — Deuxième Prix et *Giorgiana Ciobanu* — Troisième Prix du Concours international de violoncelle „Kocian" (Ustinad-Orlici, R. S. de Tchécoslovaquie) ; *Olga Bolocan* — Premier Prix, *Angelo Rîpan* — Deuxième Prix, *Aladar Racz* — Troisième Prix et *Cristian Niculescu* — Mention du Concours international de piano „Maria Canals" (Barcelone, Espagne) ; au Concours international de piano de Senigallia (Italie), Ier groupe : *Aladar Racz* (Troisième Prix), *Valentina Sandu* (Troisième Prix), *Valeriu Rogacev* (Quatrième Prix) ; IIe groupe : *Ileana Horculescu* (Troisième Prix), *Corina Ilieș* (Quatrième Prix). Au piano toujours, *Dan Vlădescu* a remporté le Premier Prix absolu, le Prix „Yamaha" et la Coupe du concours à Stressa (Italie) ; au Concours international „Viotti-Valsesia" (Vercelli, Italie), *Ileana Horculescu* a obtenu le Deuxième Prix, *Doina Grigore* — le Quatrième Prix et *Ruxandra Donose* — le Diplôme de participation ; à Usti nad Labem (R. S. de Tchécoslovaquie), le tout jeune *Dan Rațiu* a obtenu le Diplôme d'Honneur au Concours international „Virtuosi per la musica di pianoforte".
Pour le chant, *Mugur Curelaru* a remporté le Prix spécial du jury au Concours international d'Udine (Italie) ; *Marilena Mihăilescu* — Quatrième Prix du Concours international de Moscou (URSS) ; *Florin Georgescu* — Deuxième Prix et *Liliana Bizineche* — le Prix spécial du jury, au Concours international „Erkel" de Budapest (Rép. Pop. de Hongrie). Pour le ballet, *Călin Honțu* a reçu le Deuxième Prix du Concours international „Viotti-Valsesia" (Vercelli, Italie). Dans le domaine de la direction d'orchestre, à Besançon (France), *Ion Marin* a prouvé ses qualités de jeune et apprécié chef d'orchestre en se plaçant Deuxième parmi les concurrents.

1983

Le premier semestre de l'année en cours n'a fait qu'ajouter ses lauriers au riche palmarès de l'an passé, à l'occasion d'événements remarquables de la vie musicale internationale auxquels tous les concurrents roumains rem-

portèrent les premiers prix adjugés. C'est ainsi qu'en Italie, au Concours „Cità di Stressa", le Premier Prix absolu et les coupes du Prix honorifique „Yamaha" revinrent à : *Maria Luiza Botez* (piano), *Cristina Tomescu* (piano), *Viorela Ciucur* (piano), *Diana Spânu* (piano), *Mirela Tomescu* (violon), *Anca Sain* (violon), *Simona Moise* (violon) ; au même Concours, le Premier Prix fut remporté par : *Violeta Giorgiana Ştefănescu* (piano), *Doina Fodor* (violon), *Cristina Perşinaru* (violon). Les professeurs qui les avaient préparés et rendus aptes à se couvrir de lauriers : Doina Ionescu, Carmen Manea-Romanaţi, Zoe Popescu, Cătălina Popovici, Adrian Tomescu, Mihaela Tomescu, Elisabeta Tomescu-Ciomu reçurent des Diplômes d'Honneur pour leurs mérites pédagogiques. Même victoire générale au Concours d'interprétation „Catanzaro-Calabria" (Italie), section piano : *Valeriu Rogacev* — Premier Prix absolu et Prix „A Speranza" institué à son intention ; au Ier groupe : *Gabriel Bîtă* — Premier Prix ; *Călin Provian* et *Petru Mărgineanu* — Deuxième Prix ; au IIIe groupe : *Dana Ciocîrlie* et *Cristina Cadamcian* — Premier Prix ; *Paul Staicu* et *Simona Scăunaş* — Deuxième Prix ; *Cezar Constantinescu* — Troisième Prix. A Felkstone (près Londres, Grande-Bretagne), au Concours international de violon „Yehudi Menuhin", le tout jeune *Dinu Bilciurescu* a remporté le Prix spécial *Commendation.*

D'une richesse exceptionnelle, la liste des lauréats roumains aux compétitions musicales internationales offre une image prégnante des dons créatifs et interprétatifs des musiciens de la Roumanie contemporaine qui, par un labeur quotidien et une dévotion infaillible à l'art des sons, se font remarquer dans les confrontations mondiales des talents et des personnalités servant la musique.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

CUPRINS

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Versurile și muzica de TEODOR BRATU
Grădină să facem al țării ogor (planșă)
Dr. VASILE TOMESCU
Responsabilitate patriotică și orizont creator 1
VASILE DONOSE
Exigențe și înnoiri pe scena festivalului național „Cîntarea României“ 3
PETRE CODREANU
Orchestre simfonice și formații de cameră 5
VIOREL CREȚU
Teatru de operă 7
ANTON DOGARU
Coruri profesioniste 8
VOICU ENĂCHESCU
Formații corale de amatori 11
DAN BUCIU
Festival studențesc 12
CORNELIU DAN GEORGESCU
Tezaurul artei populare 13
CARMEN BETEA
Aspecte ale procesului de valorificare a folclorului 16
TITUS MOISESCU
Activitate editorială 17
EDGAR ELIAN
Electrecord 1981—1983 19
Brașov : al 14-lea festival al muzicii de cameră 22
LIVIU DĂNCEANU
Piatra Neamț : Vacanțele muzicale la a XII-a ediție 24

CONCERTE SPECTACOLE

Semnează : Nicolae Brînduș, Laura Mihail, Irina Odăgescu Țuțuianu, Cristina Sârbu, Vladimir Popescu Deveselu, Carmen Cârneci, Boris Chelaru, Emiliu Dragea, Laura Otilia Vasiliu . . 25

CENTENAR RICHARD WAGNER

IOSIF SAVA
Prolegomena la un studiu despre scrierile teoretice wagneriene 35

DE PESTE HOTARE

LIVIU COMES
Festivalul „Impresii muzicale‘ din Bydgoszcz 42
ULPIU VLAD
Impresii dintr-o călătorie în Norvegia . 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

MIHAELA MARINESCU
La musique roumaine dans le monde 1981—1983 45

SOMMAIRE

LE FESTIVAL NATIONAL „CHANT DE LA ROUMANIE“

Vers et musique TEODOR BRATU
Faisons un jardin de ce pays ! (planche)
Dr. VASILE TOMESCU
Responsabilité patriotique et horizon créateur 1
VASILE DONOSE
Exigences et renouvellements sur la scène du Festival National „Chant de la Roumanie“ 3
PETRE CODREANU
Orchestres symphoniques et ensembles de chambre 5
VIOREL CREȚU
Théâtre d'opéra 7
ANTON DOGARU
Choeurs professionnels 8
VOICU ENĂCHESCU
Ensembles choraux d'amateurs 11
DAN BUCIU
Festival des étudiants 12
CORNELIU DAN GEORGESCU
Le trésor d'art populaire 13
CARMEN BETEA
Sur certains aspects de la mise en valeur du folklore 16
TITUS MOISESCU
L'activité musicale 17
EDGAR ELIAN
Electrecord 1981—1983 19
Brașov : le 14e Festival de musique de chambre 22
LIVIU DĂNCEANU
Piatra Neamț : les „Vacances musicales“ à leur XIIe édition 24

CONCERTS SPECTACLES

Signataires : Nicolae Brînduș, Laura Mihail, Irina Odăgescu Țuțuianu, Cristina Sârbu, Vladimir Popescu Deveselu, Carmen Cârneci, Boris Chelaru, Emiliu Dragea, Laura Otilia Vasiliu . . 25

CENTENAIRE RICHARD WAGNER

IOSIF SAVA
Prolégomènes à une étude sur les écrits théoriques de Wagner 35

DE L'ÉTRANGER

LIVIU COMES
Le Festival „Impressions musicales“ de Bydgoszcz 42
ULPIU VLAD
Impressions d'un voyage en Norvège . . . 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

MIHAELA MARINESCU
La musique roumaine dans le monde (1981—1983) 45

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

MUZICA Nr. 9 48 p. București — Septembrie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 1126, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Boris Caragea — Femeie cu lîră

I. P. Informația — c. 1560

42. 416

Prețul lei 15

10

MUZICA

OCTOMBRIE 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMANIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 10 (373) OCTOMBRIE 1983

Responsabilităţile compozitorilor şi muzicologilor în lumina indicaţiilor şi orientărilor formulate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al partidului, la consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice şi politico-educative din 2—3 august a. c.

Mai mult decît oricînd timpul de astăzi este istorie vie, ev aprins, implicare în tot ce înseamnă decizie, luptă, visare, participare, dăruire. A trăi acest timp conştient de valoarea lui înseamnă a ne angaja plenar în demersul patetic spre progres şi civilizaţie, în opera eroică de transformare a României într-o ţară cu o civilizaţie şi o cultură dintre cele mai înaintate, chezăşie a afirmării independenţei naţionale şi a vocaţiei poporului nostru de colaborare internaţională în slujba salvgardării păcii şi a propăşirii societăţii omeneşti. Conştiinţa timpului prezent, hotărîrea de a păşi înaintea acestui timp, transformarea sentimentului istoriei în program de luptă pentru întreaga naţiune socialistă îşi află sublima, exemplara întruchipare în viaţa şi lupta secretarului general al partidului, bărbatul ce deschide drumul marilor împliniri spre care a năzuit dintotdeauna poporul român. Programul de dezvoltare a României contemporane, orientările date activităţii social-economice şi vieţii spirituale de către secretarul general al partidului se identifică cu direcţia ascendentă a istoriei noastre, asigurînd înfăptuirea neabătută în condiţiile atît de complexe specifice vieţii internaţionale, a societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul strămoşesc şi prefigurînd zorii comunismului. Acest drum de izbînzi este rezultatul luptei permanente şi intransigente cu inerţia, cu mentalităţile retrograde, moştenire întîrziată de la vechea societate sau reflex al acelor conjuncturi actuale care se opun izbînzii noului, libertăţii şi progresului slujind interesele forţelor imperialiste, claselor exploatatoare, stihiilor războiului şi învrăjbirii popoarelor în scopul aservirii naţionale şi sociale.

Iată de ce cuvîntarea rostită de secretarul general al partidului la consfătuirea de lucru de la Mangalia constituie şi pentru muzicieni — ca şi pentru întregul nostru popor — un program de viaţă şi de luptă, de fierbinte actualitate, un document fundamental care orientează ideile, munca şi înfăptuirile noastre în multiplele domenii de activitate.

Relevînd importanţa îndeplinirii programelor adoptate de Conferinţa Naţională a partidului privind înfăptuirea integrală a hotărîrilor Congresului al XII-lea, a prevederilor celui de al VII-lea Plan cincinal, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a indicat ca obiective esenţiale ale etapei actuale „realizarea unei noi calităţi a muncii şi vieţii şi trecerea la un nou stadiu de dezvoltare a societăţii româneşti". În centrul preocupărilor se află activitatea consacrată creşterii substanţiale a bazei energetice şi de materii prime, înfăptuirea noii revoluţii agrare, ridicarea nivelului tehnic şi îmbunătăţirea calităţii producţiei, sporirea productivităţii muncii, extinderea schimburilor comerciale cu toate statele lumii.

Unirea eforturilor tuturor oamenilor muncii, întărirea ordinii și disciplinei, creșterea spiritului de răspundere sînt pîrghii ale progresului societății noastre în etapa de față și pe care trebuie să ni le însușim concret și activ toți cetățenii țării. Democrația revoluționară, statul democrației muncitorești revoluționare — a subliniat secretarul general al partidului — presupun o disciplină și o ordine desăvîrșită. Convergente acestui obiectiv sînt perfecționarea activității politice, educative, ridicarea nivelului ideologic al maselor, combaterea sechelelor trecutului, a concepțiilor burgheze despre lume și viață, a atitudinilor înapoiate față de muncă și de societatea în care trăim. Cultivarea dragostei de țară, de partid, de popor, împletirea educației generale cu sentimentul demnității naționale, cu spiritul patriotic, cu dragostea pentru trecutul glorios de luptă al poporului nostru care în vremuri de grea cumpănă a știut să biruie toate vicisitudinile asigurînd existența, dezvoltarea economică și socială, formarea statului național, trecerea la făurirea socialismului și înaintarea spre comunism sînt tot atîtea principii scumpe vieții, faptei și crezului națiunii noastre socialiste. Pe această bază trebuie să se desfășoare procesul de educație a tinerelor generații, de formare spirituală a tuturor cetățenilor patriei noastre, proces în care valorile artei, munca depusă de oamenii de cultură și artă își demonstrează în permanență eficiența, responsabilitatea politică, morală, profesională. De la activitatea factorilor de conducere a vieții culturale și artistice pînă la mișcarea desfășurată de zecile de mii de ansambluri și soliști, de la Teatrul Național și Opera Română pînă la căminul cultural din orice colț de țară, toate aceste forme de dinamizare a vieții spirituale trebuie să devină, citățm „un centru al educației revoluționare patriotice, de formare a omului nou. Toate acestea trebuie să acționeze într-o strînsă unitate, pentru formarea și educarea poporului, a tineretului în spiritul concepției revoluționare a partidului nostru despre lume și viață — singura care asigură progresul general al întregii omeniri, deci și al națiunii noastre".

În climatul fertil al Festivalului național „Cîntarea României", vastă stimulare a creativității națiunii noastre inițiată de secretarul general al partidului, mișcare cultural-artistică de masă care trebuie continuu îmbunătățită și îmbogățită, un rol de seamă revine artei sunetelor ca mijloc specific de educație patriotică. În magistrala cuvîntare rostită la Consfătuirea de lucru de la Mangalia pe problemele muncii organizatorice și politico-educative, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia ca o majoră îndatorire a muzicienilor promovarea valorilor artei naționale, educarea oamenilor muncii, a tinerei generații în spiritul iubirii de patrie, al prețuirii creațiilor noastre artistice reprezentative. „Să dezvoltăm muzica, dansul românesc, tot ceea ce este creația poporului nostru" subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, în cuvîntarea rostită la Mangalia. „Nu trebuie să se alerge după nu știu ce muzică sau dansuri importate din altă parte ! Fiecare popor își are muzica, își are creația sa — și noi avem o creație minunată a poporului nostru — și trebuie s-o cultivăm, s-o dezvoltăm, s-o ridicăm la un nivel nou, superior, s-o așezăm pe o bază și mai temeinică, pe baza concepției revoluționare despre lume". Se află aici definit cu excepțională claritate și putere de pătrundere un cuprinzător program estetic, profesiunea de credință a muzicienilor români din trecut și de azi.

Analizînd în spiritul unei înalte exigențe, așa cum ne cere secretarul general al partidului și cu prilejul cuvîntării rostite la Mangalia, prezența muzicii și a muzicienilor noștri în viața spirituală a României contemporane, avem datoria să punem în lumină rezultatele cu care ne mîndrim dar și datorii pe măsura timpului eroic pe care îl trăim, acestui timp ardent pe care îl evocam mai sus. Într-adevăr, astăzi actul de creație și de educație estetică nu este — el n-a fost de altfel niciînd — un simplu act înscris în evoluția artei independent de frămîntările, de lupta întregii societăți în mijlocul căreia se afirmă muzicianul. Istoria umanității demonstrează că în toate timpurile muzica a constituit, datorită caracterului său specific, un mijloc deosebit de important pentru influențarea maselor. Tuturor ne este cunoscut cît de prezentă și de activă a fost muzica în viața oamenilor, a poporului nostru, în împlinirea idealurilor progresiste de viață materială și spirituală. Tocmai de aceea Uniunea compozitorilor și muzicologilor trebuie să fie

astăzi mai mult ca oricînd un factor important, profund angajat în marea operă de educare patriotică și revoluționară a maselor, în îmbogățirea continuă a patrimoniului național și universal de valori spirituale. În prezent, în anii socialismului, revoluția săvîrșită în programul de dezvoltare a societății românești a conferit și conferă muzicii un statut de participantă activă la opera de ridicare politică și moral-estetică încredințînd creatorilor, teoreticienilor, interpreților, pedagogilor un rol de seamă. Generosul proiect de dezvoltare social-economică a patriei noastre pe care-l înfăptuim acordă muzicii și celorlalte arte un rol important în formarea omului nou, în modelarea lui spirituală și civică, în formarea conștiinței lui patriotice, revoluționare. Saltul calitativ, transformarea revoluționară a concepției și a condițiilor în care societatea noastră socialistă promovează valorile artei ca factor activ în devenirea superioară a națiunii, în opera de ridicare a patriei pe treptele istoriei sale luminoase, rezultă din aceste cuvinte rostite de secretarul general al partidului la Consfătuirea de la Mangalia : „Și — insist, tovarăși — aceasta nu privește numai economia sau construcțiile, industria sau agricultura ci privește poate și mai mult și în primul rînd arta, cultura, învățămîntul, sectoarele esențiale pentru formarea și educarea poporului nostru, ca un popor liber, constructor conștient al socialismului și comunismului".

Așa cum s-a relevat în cadrul manifestărilor prilejuite de cea de a IV-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României", în cadrul stagiunilor curente de concerte și spectacole și în general în activitatea de răspîndire a valorilor culturii prin resursele de care dispun emisiunile de radio și televiziune, discul și tipăritura muzicală, activitatea de educație estetică în școala de cultură generală și în învățămîntul de specialitate, creația noastră componistică de toate genurile participă cu intensitate la îmbogățirea orizontului estetic al maselor. Valoroase lucrări de la cîntecul coral și piesa de muzică ușoară pînă la simfonie, concert, oratoriu, piese camerale, operă și balet, muzică de fanfară, piesa destinată celor mici, exprimă vigoarea spirituală a poporului nostru, generozitatea de simțire, atitudinea optimistă, ataşamentul profund la opera de edificare a noii societăți. Dialogul artei profesioniste cu arta de amatori, aprofundarea permanentă de către creatori a vieții și înfăptuirilor oamenilor muncii din industrie, agricultură, a activității tineretului, cunoașterea și însușirea frumuseților melosului creat și perpetuat de popor acționează ca factori de lărgire a perimetrului tematic și a experienței componistice propriu-zise. Pe acest fond se afirmă cutezător și fecund inspirația, spiritul de investigație, virtuțile inovatoare ale compozitorilor noștri aparținînd tuturor generațiilor și opțiunilor stilistice în cadrul unei arte de puternic mesaj patriotic și umanist, de remarcabilă originalitate a gîndirii și elaborării.

Efortul slujitorilor artei sunetelor de a aduce contribuții de înaltă măiestrie și puternică originalitate la îmbogățirea patrimoniului spiritual al României socialiste, prin minunatele imnuri ale muncii, ale iubirii de țară și partid, ale dragostei pentru secretarul general al partidului și președintele țării, contribuția lor la afirmarea vocației pașnice, creatoare a națiunii noastre, a tezaurului ei spiritual este un nobil efort caracteristic întregului nostru popor.

Pornind de la aceste rezultate ale creației din ultimul timp larg apreciată de public, consacrată prin adeziunea interpreților și a criticii de specialitate, prin premii de creație naționale și internaționale, este necesar să dezbatem cu pertinență și să dinamizăm dezvoltarea unor genuri care cunosc o relativă rămînere în urmă, să discernem cu mai multă exigență unele tendințe spre abstractizarea excesivă a discursului sonor care nu sînt de natură să cucerească nici pe interpreți nici pe auditori. Trebuie să sprijinim finalizarea eforturilor desfășurate de instituțiile de concerte și spectacole, de radio și televiziune, de casa de discuri „Electrecord" și de Editura muzicală în direcția promovării celor mai reprezentative valori ale patrimoniului muzicii naționale din trecut și de azi. Acestea, împreună cu marele repertoriu al artei universale, au menirea de a înfăptui educația estetică autentică și elevată, combătînd poluarea, manifestările ce contrariază arta majoră, perenă cum sînt cele care cultivă efemeridele gustului estetic, spiritul cosmopolit, disprețul pentru

cîntecul românesc, pentru muzica poporului nostru în tot ce are ea mai valoros, mai reprezentativ. Intensificînd aportul nostru la opera de educație muzicală vom putea sprijini mai concret și mai eficient dezvoltarea talentelor din rîndurile tineretului pe o cale corespunzătoare artei autentice, avansate, împotriva manifestărilor rudimentare, primitiviste. În locul opțiunilor estetice orientate spre zona ermetică, bizară, abstractizantă sau spre zona desfășurărilor sonore elementare, care nu afectează decît epiderma sensibilității umane, trebuie promovată cu mai multă fermitate muzica sentimentelor profunde, a idealurilor înalte, a romantismului tineresc generator de gînduri și atitudini altruiste, nobile, demne de un model uman. Aceste trăsături caracterizează astăzi pe nenumărați eroi ai cotidianului de pe șantierele patriei, pe oamenii care semnifică prefacerile morale, patriotismul în muncă și în comportare, umanismul în aspirație și în fapt. Lor se cuvine să le închinăm avîntul gîndirii și elaborării noastre muzicale în toate genurile și modalitățile componistice pentru ca acestea să devină socialmente consacrate și oferite cu șanse de dăinuire posterității. Punînd în lumină marile tradiții ale muzicienilor noștri de ieri și de azi, experiența și crezul profund patriotic al exponenților școlii muzicale românești în frunte cu Enescu trebuie să sprijinim mai îndeaproape orientarea tinerelor generații de muzicieni spre împlinirea deziderateloi majore ale artei noastre, finalizare supremă a dăruirii artistice. Viața artistică în ansamblu, critica de specialitate, activitatea desfășurată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor sînt chemate să conlucreze strîns în vederea unei orientări mai susținute și mai stimulative a eforturilor muzicienilor noștri în sensul subliniat de documentele Consfătuirii de la Mangalia.

În spiritul sarcinilor ce ne revin din documentele programatice ale Congresului al XII-lea și ale Conferinței Naționale ale Partidului, în lumina indicațiilor și orientărilor formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982 și la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative de la Mangalia, Uniunea compozitorilor și muzicologilor se angajează să întreprindă următoarele acțiuni :

I. *STIMULAREA ACTIVITĂȚII ÎN DOMENIUL CREAȚIEI MUZICALE ȘI MUZICOLOGICE*

Mobilizarea compozitorilor și muzicologilor în vederea realizării unor noi lucrări inspirate din realitățile patriei socialiste, din trecutul de luptă al poporului și partidului pentru libertate și independență, pentru desăvîrșirea unității naționale și făurirea socialismului și comunismului în România. În cadrul planului de creație pe anul 1984 se va acorda o atenție prioritară cîntecelor cu conținut patriotic, revoluționar, mobilizator, cîntecelor dedicate păcii, edificării unei noi ordini social-economice, echitabile, pe planeta noastră, omagierii spiritului constructiv cu care este înzestrat omul, în contrast cu stihiile războiului, urii, opresiunii, exploatării și obscurantismului.

Ne vom preocupa de asemenea de realizarea unor lucrări în genurile complexe ale cantatei, oratoriului, uverturii, poemului simfonic, simfoniei programatice, operei, operetei și baletului.

Planul de creație va fi orientat cu precădere spre tematica generoasă legată de aniversarea a 40 de ani de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, a 125 de ani de la Unirea Principatelor, a 45 de ani de la Marea demonstrație antifascistă de la 1 Mai 1939, a 200 de ani de la Răscoala condusă de Horia, Cloșca și Crișan. De imediată actualitate în preocupările noastre pe planul creației este realizarea de cîntece patriotice dedicate aniversării a 65 de ani de la desăvîrșirea unității naționale a României.

II. *ÎMBUNĂTĂȚIREA ȘI ÎMBOGĂȚIREA REPERTORIULUI DE CONCERTE ȘI SPECTACOLE MUZICALE*

Răspunzînd indicațiilor formulate de secretarul general al partidului la Consfătuirea de lucru de la Mangalia privind necesitatea unei mai

bune cunoaşteri şi valorificări a patrimoniului muzical naţional ca mijloc de formare şi educare a omului nou, constructor conştient al socialismului, Uniunea compozitorilor va întreprinde următoarele acţiuni :

— Reanalizarea prezenţei creaţiei muzicale româneşti în repertoriul instituţiilor artistice de concerte şi spectacole pentru stagiunile 1983—1984, 1984—1985, 1985—1986 şi elaborarea de propuneri privind includerea în aceste programe a celor mai semnificative şi valoroase lucrări ale compozitorilor noştri. În acest sens birourile secţiilor de creaţie au făcut o selecţie în toate genurile muzicale. Listele cuprinzînd recomandări ale celor mai valoroase lucrări au fost înaintate, prin Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, instituţiilor de concerte şi spectacole din Capitală şi judeţe.

— Totodată pentru îmbogăţirea repertoriului actualei stagiuni vom acorda sprijinul necesar finalizării următoarelor proiecte de creaţie :

Ulpiu Vlad	*— Simfonia a II-a „Din inimi"*
Sabin Pautza	*— Patria mea*
Sergiu Sarchizov	*— Uvertura festivă*
Carmen Petra-Basacopol	*— Cantata lirică pe versuri de Valeriu Bucuroiu*
George Draga	*— Cantată pe versuri de Ioan Alexandru*
Iosif Birtalan	*— Cantata păcii pentru cor mixt şi orchestră*
Alexandru Paşcanu	*— Pro humanitate*
Dan Bălan	*— Stejarul secular — cantată pe versuri de Ioan Meiţoiu, consacrată Răscoalei condusă de Horia, Cloşca şi Crişan*
Dan Voiculescu	*— Cantata antirăzboinică*
Teodor Caciora	*— Cantata eliberării — pe versuri de Dorin Bălănoiu*
Constantin Simionescu	*— Eliberarea — cantată*
Savel Horceag	*— Poem simfonic pentru fanfară dedicat aniversării a 40 de ani de la eliberare*
Emilian Ursu	*— De ziua eliberării — marş festiv*
Gheorghe Sîrghie	*— Laudă ţării mele — uvertură dedicată aniversării a 40 de ani de la eliberare*
Ion Pelearcă	*— Cantată armatei — dedicată aniversării a 40 de ani de la eliberare*
Ion Şerban	*— Marşul victoriei — dedicat aniversării a 40 de ani de la eliberare*
Doru Popovici	*— Operă cu tematică inspirată din lupta pentru apărarea păcii — libret de Eugen Barbu*
Tudor Jarda	*— Horile lumii — balet dedicat păcii.*

— Vor scrie, de asemenea, noi cîntece şi coruri dedicate marilor evenimente ce vor fi sărbătorite în toamna aceasta şi în anul viitor următorii compozitori : Radu Paladi, Mircea Neagu, Gheorghe Bazavan, Dumitru D. Botez, Teodor Bratu, Radu Şerban, George Grigoriu, Aurel Giroveanu, Adrian Pop, Vasile Spătărelu, Laurenţiu Profeta, Vasile Vasilache, Vasile Timiş, Temistocle Popa, Cornel Trăilescu, Constantin Arvinte, Adalbert Winkler, Constantin Romaşcanu, Camelia Dăscălescu, Ion Cristinoiu, Jolt Kerestely, Irina Odăgescu, Liviu Comes, Felicia Donceanu, Marius Ţeicu etc.

— Uniunea compozitorilor pregăteşte pentru editare o antologie cuprinzînd cele mai valoroase cîntece patriotice şi revoluţionare care s-au consacrat de-a lungul celor 40 de ani. Antologia va fi structurată pe patru capitole :

I — cîntece dedicate patriei şi partidului
II — cîntece de muncă
III — cîntece pentru tineret
IV — cîntece dedicate păcii şi prieteniei

Uniunea compozitorilor pregăteşte pentru editare o culegere de cîntece inspirate din viaţa şi activitatea satului socialist, din munca pe ogoarele patriei. Volumul tipărit va fi însoţit de două discuri pe care vor fi înregistrate cîntecele respective.

— Vom continua îmbogăţirea şi diversificarea tematică a cîntecului de muncă inspirat din domenii specifice ale vieţii şi activităţii de astăzi a oamenilor muncii (mineri, oţelari, chimişti, energeticieni, constructori etc.).

III. *ACTIVITATEA DE CUNOAŞTERE A REALITĂŢILOR SOCIALISTE DIN PATRIA NOASTRĂ ŞI DE SPRIJINIRE A MIŞCĂRII ARTISTICE DE MASĂ ÎN CADRUL FESTIVALULUI NAŢIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI"*

— Vor fi intensificate acţiunile de cunoaştere de către membrii Uniunii compozitorilor şi muzicologilor a vieţii şi aspiraţiilor oamenilor muncii din întreprinderi industriale, unităţi agricole, din învăţămînt şi din unităţi militare, în vederea lărgirii orizontului de inspiraţie a compozitorilor şi muzicologilor.

— În planul de cenacluri al Uniunii compozitorilor din actuala stagiune de activitate vor fi incluse dezbateri privind reflectarea în creaţia muzicală de toate genurile a tematicii vieţii şi realizărilor oamenilor muncii din domeniile specifice de activitate, a luptei dusă de poporul român pentru libertate, independenţă şi progres social.

— Se va acorda în continuare o atenţie sporită sprijinirii activităţii artistice de masă în ansamblu şi muncii în cenaclurile artistice de amatori şi cercurile de prieteni ai muzicii din Capitală şi din judeţe.

— Uniunea compozitorilor împreună cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", cu Ansamblul „Rapsodia Română" şi cu unele formaţii artistice de amatori din Capitală, care s-au evidenţiat în cadrul celei de a IV-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României", va organiza întîlniri cu oameni ai muncii din mari întreprinderi bucureştene după cum urmează : în prima decadă a lunii octombrie la Tricodava şi la Institutul Politehnic din Bucureşti are loc dezbaterea cu tema : „Mesajul de pace — vocaţie permanentă a muzicii româneşti" ; în a doua jumătate a lunii noiembrie va avea loc la C.I.L. Pipera dezbaterea cu tema : „Muzica factor de educaţie patriotică şi revoluţionară" ; iar în a doua decadă a lunii decembrie va avea loc la Semănătoarea dezbaterea cu tema : „Chipul eroului zilelor noastre în creaţia muzicală". Cu prilejul acestor întîlniri vor fi prezentate concerte cu programe adecvate, cuprinzînd lucrări reprezentative inspirate din istoria naţională, din lupta şi activitatea partidului nostru, din realităţile socialiste.

Filialele şi Cenaclurile Uniunii îşi vor întocmi planuri concrete privind organizarea unor astfel de manifestări în judeţele în care îşi desfăşoară activitatea.

— Se vor relua întîlnirile membrilor Uniunii compozitorilor cu cercurile de prieteni ai muzicii din marile întreprinderi industriale din Capitală (începînd din luna octombrie).

— Împreună cu Inspectoratul General al Muzicilor Militare (Fanfara şi Corul) vom organiza pentru oamenii muncii din Capitală un concert dedicat împlinirii a 65 de ani de la desăvîrşirea unităţii naţionale a României (ultima săptămînă din noiembrie).

— În luna decembrie se va organiza în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" o întîlnire profesională cu dirijorii formaţiilor corale de amatori din Capitală, pe probleme de repertoriu, interpretare şi tehnică dirijorală.

— Preconizăm pregătirea unei acţiuni de amploare în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în centrele muncitoreşti miniere din Valea Jiului, timp de o săptămînă, în trimestrul I al anului 1984.

Am schiţat cîteva sarcini mai importante pentru activitatea noastră viitoare în lumina exigenţelor formulate în cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Consfătuirea de lucru de la Mangalia şi avem convingerea că întreaga noastră obşte nu va precupeţi niciun efort pentru a fi la înălţimea responsabilităţilor ce ne revin din importantul document la care ne-am referit.

PAGINI DE VIAȚĂ MUZICALĂ ÎN PERIOADA UNIRII DE LA 1 DECEMBRIE 1918

Unirea cea mare de la Alba Iulia este rezultatul luptei românilor de pe tot cuprinsul patriei, pentru restabilirea dreptului natural al poporului.

Un cîntec din secolul XIX — dintre cîte altele ? — exprima poate mai bine ideea unității naționale. Este vorba de *Ce e Patria Română*. Îl aflăm în manuscrisul Ucenescu, nr. 3497 de la Biblioteca Academiei Române din București, ca și la Biblioteca județeană „V. A. Urechia" din Galați, în manuscrisul anonim român cota ms I/58 :

„Ce e Patria Română ?
Au e România pînă
Unde Istrul cu Carpații
Își dau mîna ca frații ?
Ba nu, nu, măi frățioare,
fiindcă Românul are
Patrie mai mare ! ...
Ce e Patria Română,
Au Moldova cea bătrînă ?
Au Ardealu-o fîntînă
Care varsă minerale
din brațele sale ?
Ce e Patria Română ?
Au pe unde Tisa mînă
murmurul său peste Mureș
De la Maramureș ?

Asta-i Patria Română
Unde strîngerea de mînă
Cu-nțelegerea, unirea
Și-află-ndeplinirea
Asta fie frățioare
Patria Română care
Să ne fie tare !"

Cîntecul s-a auzit multă vreme și în structura lui simplă și clară păstra sensul încrederii și afirma Patria ca valoare supremă, într-un timp în care sigilii autocrate marcau climatul social și politic al pămîntului nostru.

*

La Alba Iulia sosirea delegațiilor și a mulțimii s-a făcut pe zeci de drumuri și poteci, pe jos sau în lungi coloane de căruțe. Pe cărări și pe drumuri fîlfîiau steaguri românești tricolore și roșii, se cînta *Deșteaptă-te, Române, Pe-al nostru steag, Tricolorul,* cîntecele despre Horia și Iancu, într-o spontană, imensă și instantanee sărbătoare populară adînc și revelator marcată de sentimentul uriașei izbînzi pentru care au luptat toate generațiile patriei române, de-a lungul istoriei noastre multiseculare.

În marea sală de la Alba-Iulia, Ion Vidu veni cu mai multe grupuri de cîntăreți din Banat, cărora li s-au adăugat mulți elevi ai lui Gavriil Musicescu și „Carmeniști" ai lui D. G. Kiriac. Evocînd acea zi de 1 decembrie 1918, Mihail Gr. Poslușnicu scrie : „În acel moment, la semnul lui Ion Vidu, din pieptul celor 300 de băși și baritoni bănățeni a izbucnit într-un glas și un ritm unisonic al inimilor : «Vrem unire deplină. Fără nici un fel de condiții !» A fost o clipă de zguduitoare și impresionantă emoție, iar actul unirii s-a încheiat cum a năzuit întreaga națiune prin glasul lui Ion Vidu și al alor săi, însufleți ți la supremul ideal românesc al unirii pe vecie într-o Românie liberă și independentă".

La mai puțin de două săptămîni mai tîrziu, la București, Unirea își primi consacrarea de stat, poporul devenise „Domn al Țării Românești, al Ardealului și a toată țara Moldovei", cum își spunea Mihai Viteazul, și „Domn al Țării Românești pînă la marea cea mare", cum a rămas înscrisul de la Mircea cel Bătrîn.

*

Din punctul de vedere al istoriografiei muzicale, anii 1900—1925 pot fi împărțiți evenimențial în trei perioade distincte : perioada antebelică, de fapt crepusculul a ceea ce s-a numit în Europa a fi *„la belle époque"*, anii războiului și primii ani ai Unirii celei mari. Fiecare dintre aceste secțiuni își evidențiază specificități proprii.

Astfel, pînă în anii 1915—1916, în toate ținuturile locuite de români (dar acesta era un stil al epocii întîlnit și la austrieci, unguri, polonezi, cehi) se continua sub conducerea unor maeștri ca Ion Vidu, D. G. Kiriac, G. Dima, Iacob Mureșianu sau a unor inimoși și pasionați diletanți în muzică, activitatea unor numeroase societăți corale sau de concerte, multe dintre ele cu activitate permanentă, din care făceau parte la orașe sau la sate, ca și în localitățile cu o componență muncitorească mai pronunțată, intelectuali, studenți, țărani, meseriași ; numărul acestor societăți s-ar putea cifra cu zecile și cu sutele, dar ceea ce este mai important este că repertoriul de con-

cert pentru public al acestora cuprindea de regulă şi structural cîntece şi coruri patriotice, naţionale şi protestatare ale revoluţiilor române din secolul XIX şi ale afirmării României ca stat în timpul şi după dobîndirea independenţei, în perioada crizei orientale din anii 1877—1878.

Dintr-o selecţie care fără îndoială este cu mult mai minuţioasă putem cita acum pentru relevarea amploarei mişcării :

„Amicii muzicii", corul „Lyra" şi Societatea muzicală „Doina", la Turnu-Severin ; o reuniune „Armonia" la Tulcea ; o societate „Armonia" la Craiova, o societate „Armonia", de asemenea, la Bîrlad ; la Bucureşti funcţiona un cerc coral muncitoresc şi tot la Bucureşti exista societatea corală „Carmen" condusă de D. G. Kiriac ; la Oradea activa societatea corală „Hilaria" ; la Lugoj, Reuniunea Română de cîntări condusă de Ion Vidu ; la Sibiu, Reuniunea de muzică sub conducerea lui Gh. Dima ; activau Reuniunea română de cîntări din Roşia-montană ; corul mitropolitan din Blaj, şi alte coruri din aceeaşi localitate, sub conducerea lui Iacob Mureşianu, şi încă multe alte asemeni lor, în toate părţile acestui pămînt căruia în antichitate i se spunea *„Dacia Felix"* iar în evul de mijloc un nordic îl denumise *„Patrium Carmen"*.

Important pentru noi este însă, pentru începutul de secol XX, că acest imens front muzical, cu un repertoriu ferm şi bogat inclusiv în genul cîntecului de libertate şi de patrie, a fost cel care a permis organizarea şi desfăşurarea unor mari, foarte mari manifestări artistice muzicale de caracter şi amploare naţională, cum sînt cele de la Bucureşti din 1906.

Spre sfîrşitul anului 1905 societatea corală „Carmen" a formulat propunerea de a se organiza un mare festival artistic românesc muzical, cu un repertoriu ferm şi bogat : „Cu ocazia expoziţiei s-ar putea organiza o idee românească foarte frumoasă — de a auzi la Bucureşti români de (pretutindeni cîntînd laolaltă pentru glorificarea artei naţionale, a limbii şi a neamului".

Din afara graniţelor de atunci ale Statului Român, pentru manifestările artistice de la Bucureşti din 1906 numai din Banat au sosit şaptezeci de formaţii ; au mai sosit Societatea junilor din Braşov, corul mixt din Braşovul vechi, Reuniunea corală din Bocşa, Reuniunea de cîntări din Beiuş, Reuniunea de cîntări din Sînmiclăuşul Mare, „Corul reuniunii românilor bănăţeni", sub bagheta lui Ion Vidu, Corul din Ocna Sibiului, corul Reuniunii de cîntări din Orăştie, corul mixt al moţilor, Reuniunea „Concordia" din Oraviţa, Corul „Hilaria" din Oradea, corul ţărănesc din Dumbrăveni... Spectacolele se terminau în mod obişnuit cu *Deşteaptă-te, Române* şi într-adevăr, se semnifica „unirea tuturor românilor... în marea arenă românească".

Deopotrivă cu această mare unire a românilor din Bucureşti, în august 1906, unire în cîntec, important este că toate aceste zeci şi sute de formaţii corale româneşti îşi bizuiau repertoriul pe cîntece naţionale, de patrie şi de luptă, că aveau, în aşezările lor de origine, o activitate continuă de ani şi ani de zile şi că de fapt misiunea proprie cîntecului românesc nu se realiza numai în preajma sau cu prilejul unor date sau momente festive.

În 1908 se omagiau 25 de ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu, manifestări au avut loc la Sibiu, Braşov şi Bucureşti, la Craiova, Bistriţa şi Tg. Mureş, la Reşiţa şi Galaţi şi toate ilustrau aceeaşi realitate, cum consemna la Sibiu ziarul *Tribuna* din 19 august 1908 : „căci deşi ne despart graniţe, noi românii în limbă, în obiceiuri şi în cîntările noastre, în cultura noastră, una sîntem şi una voim să fim întotdeauna".

În august 1911, la Blaj, locul atîtor evocări de trăire şi bărbăţie naţională, în prezenţa a peste 30.000 de spectatori s-a sărbătorit jubileul de 50 de ani de la constituirea societăţii culturale ardelene „Astra". S-au desfăşurat atunci manifestări ample, în care, în sunetele cîntecelor naţionale, revoluţionare şi patriotice ideea unităţii neamului a fost înscrisă permanent la loc de frunte, configurînd elementele de afirmare românească care au constituit succesul relatat de ziarul *Budapesti Hirlap*, din capitala maghiară, al cărei corespondent nota următoarele : „Am văzut acolo o adunare impozantă"... „am avut impresia că aceasta a fost cel mai important eveniment politic al anilor din urmă", „acum după adunarea ASTREI trebuie să recunoaştem că dacă nu ne-am fi astupat ochii şi nu ne-am fi înfundat urechile... că în Transilvania avem de a face cu o *societate românească consolidată* atît pe teren economic şi social, cît şi pe cel cultural. Societatea aceasta îşi cunoaşte pe deplin puterile şi scopurile. Societatea aceasta este naţiune".

La Blaj, printre alte personalităţi au fost atunci de faţă Caragiale şi Vlaicu, s-a prezentat oratoriul *Mănăstirea Argeşului* de Iacob Mureşianu, compozitorul care în creaţia sa simfonică şi vocal-simfonică a tratat în exclusivitate numai teme istorice şi folclorice localizate în Moldova şi Muntenia. La Blaj, s-au auzit atunci şi multe dintre cîntecele de luptă ale românilor, printre care şi *Imnul Astrei*, compus de acelaşi Iacob Mureşianu, maestru al cîntului coral şi al scriiturii pentru orchestră, profil de seamă al muzicii româneşti.

Era atunci o practică obișnuită a mai tuturor formațiilor corale de a face deseori turnee în alte părți ale țării, indiferent dacă acestea se derulau dincolo sau dincoace de munți. Și o pondere importantă în acest imens spațiu al muzicii românești îl dețineau cîntecele patriotice și de luptă, cîntecele ostășești și de factură etnografică, repertoriu care avea o largă audiență în masa poporului, în mediul școlar și cel studențesc, în armată, în rîndul muncitorilor industriali și minierilor.

În acest larg context corurile socialiste, printre care cele din Capitală, de la Galați, Arad, Brașov își includeau în programele lor cîntece cu un conținut social dintre cele mai puternice, și cît de relevant și cutremurător s-a ridicat — ca un revers al medaliei —, aproape de sfîrșitul războiului și după Unirea de la Alba Iulia, acel 13 Decembrie 1918, cînd s-a produs masacrul celor 103 muncitori, în piața Teatrului Național din București.

Corurile țărănești includeau în repertoriu compozițiile lui Ion Vidu, Banatul căpătînd încă de pe atunci o voce distinctă în lumea muzicală românească ; corurile școlare reluau întreaga crestomație a cîntecelor noastre de libertate și de luptă din toate marile epoci ale revoluțiilor secolului XIX. Și dacă românii și-au făcut datoria pe fronturile primului război mondial este că și prin muzică își formaseră convingeri și caractere mature și demne.

În acel timp, la nivelul cel mai înalt al creației componistice profesioniste se situa George Enescu, în deplina și performanta lui tinerețe.

Secolul XX muzical românesc al sălii de concert începuse cu cele două rapsodii române pentru orchestră de George Enescu, fresce sonore care au electrizat contemporanii la noi și în toate centrele de cultură ale țării și ale continentelor. Generațiile de atunci ale patriei române se regăseau în sentimentul unei indestructibile unități de ființă națională care prin muzică și compoziție muzicală căpătase valoare concretă la o vibrație atît de densă și strălucitoare încît deveni instantaneu evidentă certitudinea că aceste partituri erau comparabile inclusiv pe plan internațional cu cele mai bune creații simfonice ale epocii.

Rapsodiile s-au răspîndit cu mare repeziciune în lumea muzicală a celor mai reputate săli de concert, fie a formațiilor de fanfară, de formulă semisimfonică, chiar în variante pentru instrumente solo sau acompaniate la pian. Pe pămînturile noastre interesul pentru aceste poeme enesciene s-a manifestat cu putere, indiferent dacă era vorba de români, de unguri sau de sași.

Din primul moment al ființării lor, din timpul însuși al primei lor prezentări la Ateneul Român din București, Rapsodiile au devenit stare de fapt pentru conștiința patriotică românească pe plan național și continental, ceea ce însemna consacrarea unei creații muzicale care cucerise recunoașterea universală pe planul profesionalismului celui mai distinct.

Rapsodiilor le-au urmat în rîndul compozițiilor enesciene de puternică referință patriotică *Suita I* pentru orchestră, cu inegalabilul său preludiu la unison și decantare sublimă și nobilă imagine a conceptului de existență românească în univers. Apoi *Simfonia I*, în mi bemol major, supranumită „Eroica". În 1914 urmă *Simfonia a II-a*, construcție de excepțională vigoare structurală și emoțională, cu un sens de modernitate care și astăzi poate cu greu fi depășit, iar în 1918, revizuită în 1921, *Simfonia a III-a* pentru ansambluri mari, admirabilă clamare și evocare a spiritului păcii în viziunea unui artist magnific și profund implicat în drama și drumul spre lumină al umanității.

N-a fost și nu poate fi privit ca indiferent timpul și epoca de viață românească în care Enescu a conceput și a compus, a definitivat și a dirijat primele audiții ale acestor capodopere ale sale. Totul semnifica tocmai gradul înalt de maturizare a publicului românesc de concert și în sens mai larg, a civilizației muzicale românești care atinsese stadiul acceptării unei personalități de strălucirea celei enesciene. De altfel, prin creația sa componistică și interpretativă Enescu devenise încă de pe atunci un erou al tuturor românilor și prin el însuși un simbol de unitate al sensibilității noastre naționale.

La altă așezare a gîndului de artă, tot în acel timp Tiberiu Brediceanu realizează în 1905, la Sibiu, la Serbările „Astrei", poemul etnografic *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cîntec ;* în 1908 compune muzica pentru „icoana de la țară" *La șezătoare,* pentru ca la 1924, la Cluj, la trei ani după încetarea luptelor și la proclamarea Unirii de la Alba Iulia, să scrie partitura pentru scenele lirice *Seara mare,* toate afirmînd o reușită distinctă de figurare a folclorului românesc ca valoare și originalitate, și ca tradiție inconfundabilă și nealterată de marca vremii și a timpurilor.

În această lume de idei și în această lumină a unității culturale românești este semnificativ că în acei ani Béla Bartók culege folclor românesc din Transilvania, iar colecția pe care o realizează și o semnează este premiată și tipărită la Academia Română de la București. Același transfer permanent de valori face ca oratoriul *Mănăstirea Argeșului* de Iacob Mureșianu, prezentat la serbările de la Blaj din august 1911, să fie prezentat la 1913 la Ateneul Român din București cu concursul corului „Carmen", condus de D. G. Kiriac.

Muzica a făcut epocă și în acei ani de aspirații ardente, dar fără confirmarea faptică a

împlinirii lor, cînd unirea era o realitate sensibilă, cînd exista, chiar limitată, atît cum și cît s-a putut, de absurde și tot mai inoperante obtuzități și insolențe imperiale din rîndul cărora n-au lipsit nici odioasele ordine de urmărire polițienească a artiștilor români, de către servicii cu sedii și cu banii primiți din alte capitale. Vidu este un caz tipic în acest sens ; nici Iacob Mureșianu nu a fost departe de persecuții și incriminări, control al corespondenței ș.c.l.

Ion Vidu cu „Răsunetele" lui — amintire a Răsunetului revoluționar și patriotic al lui Andrei Mureșianu, la 1848 — a clamat patria și apropierea între frați.

„Preste deal la nana-n vale
Mîndru trandafir răsare".

cu texte ale cărui metafore puteau fi lesne decodificate de români, și cu sonorități care prin ele însele defineau un spațiu muzical folcloric, dar în chip mai profesional decît simplele preluări și prelucrări de melodii populare sau de-ale lăutarilor. *Răsunetul Ardealului* (1891) *Răsunet de la Crișana* (1897) și *Preste deal* (1905) au creat punți de lumină și de emoție între contemporanii săi de pe o parte sau de pe alta a munților. Erau forța și spațiul de acțiune specifice muzicii, cu determinări în zone psihologice unde numai șocul sonor componistic poate structura conștiințe și crea memoria adevărurilor care puteau fi expuse implicit sau explicit dar care, indiferent de asta, trebuiau să pulseze în marile edificii ale patriei. Și spune Nicolae Iorga : „Prin cîntecul pe care l-a cules, l-a armonizat, l-a răspîndit pe tot cuprinsul pămîntului românesc, Vidu a fost un factor de unitate națională și un educator ; a făcut ca toți românii să se recunoască sub farmecul muzicii unitare, membrii unui singur popor".

Cum există o legătură legică între climatul social și în chip mai nuanțat uman al unui timp și vibrația specifică prin care se individualizează și se personalizează un artist și o creație artistică, este clar că receptivitatea marelui public și a mulțimii de interpreți față de partiturile corale sau mai complexe dar care sînt pătrunse de un puternic sentiment al naționalității determină compozitorii să-și axeze eforturile spre realizarea unor titluri capabile să vină în întîmpinarea curentului general de opinie. Era și atunci un timp de justificată mîndrie națională (memoria anului 1877 era încă vie în conștiințe) și acest sentiment cuprindea o largă serie de factori culturali, educaționali și politici. Nu poate fi de mirare astfel că un text eroic scris de poetul Ion Neniţescu în 1891 și intitulat *Pui de lei* a avut șansa de a deveni un cîntec patriotic de mare celebritate, al cărui autor este compozitorul Ionel Brătianu, la 1902, cînd se sărbătoreau 25 de ani de la proclamarea Independenței de Stat a României.

„Eroi au fost, eroi sînt încă,
Și-or fi cît neamul românesc
Căci tari sînt ca din tare stîncă,
Românii orișiunde cresc".

La 1908, pe același text de I. Neniţescu a compus un imn și Gheorghe Cucu.

În anul 1903 repertoriul cîntecelor patriotice se îmbogăți cu un nou cor, compus de G. D. Kiriac, purtînd titlul *Cîntăm libertatea,* pe versurile lui George Coșbuc :

„Cîntăm libertatea și numele sfînt
Al țării străvechi
și-al acestui pămînt"

după succesul pe care l-a cunoscut 2 ani mai înainte, la 1901, corul *Graiul neamului,* compus de Titus Cerne, pe versurile aceluiași George Coșbuc :

„Repezi trec ca vifor anii,
Ispitind puterea ta,
Neam român. Cu ură mare
Vor căta mereu dușmanii
Graiului român pierzare ;
Dar să piară ei cu toții !
Nu l-am dat ! Și nici nepoții
nu-l vor da !"

În 1913 s-a auzit cîntecul lui Alfonso Castaldi, *La arme,* pe versurile lui Șt. O. Iosif. Despre acest cîntec o mărturie impresionantă ne lasă Nicolae Iorga, cînd scrie la 1915 : „Noi am avut într-un singur moment în anul din urmă, un singur cîntec pe care neamul întreg să-l primească și să-l recunoască : acel cîntec pe care de cîte ori îl auzim, de atîtea ori întreaga noastră ființă se înfioară, cîntec făcut nu după regulile poetice stricte și nu pentru afișarea la vitrină, ci izbucnit din singurătatea iubirii pentru neam a unui tînăr care s-a stins în sărăcie și în nenorocire — acel *La arme* al lui Iosif, care va rămînea de la început pînă la sfîrșit o bucată de poezie nemuritoare pentru o însușire a sa : pentru că această cîntare este imediată, spontană, umană și națională".

*

Începerea operațiilor militare pe fronturile românești în august 1916 s-a făcut și în sunetele imnurilor naționale *Deșteaptă-te, Române, Trei culori, Pe-al nostru steag,* al cîntecelor ostășești, printre care *Sfîntă zi de libertate,* dar au existat și coruri create în acele momente de mare tensiune, cum este *Înainte* de Gh. Cucu, cu un text poate naiv, de emanație liceală, dar acum nu asta discutăm :

„Înainte !
Pui de lei !
Vitejia strămoșească
Astăzi iar s-o arătăm
Și oștirea cea dușmană
Într-o clipă s-o sfărmăm !

Se auzea de asemeni un cîntec devenit al generaţiilor atunci prezente, un cîntec cu sonorităţi dure şi mature totodată, al căror autori, poet şi compozitor, rămîn încă anonimi — marşul în cauză însă nu. El a fost reactualizat acum cîtva timp de cenaclul „Flacăra" condus de Adrian Păunescu, imprimat pe disc, transmis la radio şi televiziune : este marşul *Treceţi batalioane :*

„Treceţi batalioane române Carpaţii !
La arme cu frunze şi flori,
Ne aşteaptă izbînzile, ne aşteaptă fraţii,
Cu inima, la trecători !"

La rîndul lui, tot în acele momente Constantin Castrişanu scrie cîntecul *Spre Carpaţi,* pe versurile lui Victor Eftimiu, marş care a avut o largă circulaţie (la 1919 este identificat la Botoşani, în repertoriul corului Liceului Laurian, şi la Iaşi) dar nu numai în ţară, ci şi la Paris :

„Fanfare cîntaţi dezrobirea !
'Nainte copii ! Spre Carpaţi !
Ne-aşteaptă acolo de veacuri,
O doină cîntată de fraţi !"

„În timpul războiului — arată Constantin Castrişanu într-o scrisoare din 1919 — am avut norocul de a-mi fi tipărit cîteva bucăţi de muzică care au fost cîntate mult şi cu succese frumoase. În special un marş, *Spre Carpaţi,* care a fost cîntat în toată Franţa cu text francez".

Acestor texte şi partiturilor muzicale datorate unor poeţi şi compozitori consacraţi, li s-au adăugat un mare număr de creaţii devenite anonime şi formulate în stil popular, folcloric, dar care în ciuda acestor limite stabilite conştient, tocmai pentru a putea fi adresate marii mulţimi a ostaşilor, care era formată practic din oameni ai satelor, ele exprimă un fond ideatic profund, cum se păstrează versurile *Horei Daciei :*

„Frunzuliţă şi-o alună,
Auziţi, trîmbiţa sună
Toba bate cu grăbire
Şi ne cheamă la oştire !
Hai să facem hora mare,
Să trecem peste hotare,
Să unim români-în plai,
Ca pe vremea lui Mihai !"

Dar poetul popular din Transilvania spunea :

„Eu voios aş cătăni,
La străin de n-aş robi,
Eu voios aş fi cătană
Dac-ar fi oastea romană,
Dar decît să fiu la nemţi,
Mai bine să mor în tremţi,
Decît să mor la husari,
Mai bine-n furci, la stejari."

Rezistenţa aproape minerală a românilor transilvăneni faţă de imperiul bicefal a obligat autorităţile militare austromaghiare să permită la începutul conflagraţiei, în 1914, ca ofiţerii şi ostaşii români din trupele chesaro-crăieşti să arboreze cocarde şi steaguri tricolore şi chiar să plece la luptă, în Galiţia, în Italia sau nu mai ştim noi unde, cîntînd *Deşteaptă-te, Române* şi *Pe-al nostru steag.* Pe străzile Braşovului astfel de manifestări erau cotidiene.

Tot în aceeaşi perioadă pe versantul de sud al Carpaţilor, în judeţul Vîlcea, se auzea un cîntec popular relevant prin sentimentul actualităţii imediate şi a demnei conştiinţe de sine a poetului anonim :

„Frunză verde sălcioară,
Se-aude zgomot în ţară,
Că-i război la primăvară.
Să trecem munţii Carpaţi
Să scăpăm pe-ai noştri fraţi,
Să făurim o Românie,
Cum au vrut-o toţi să fie,
Să mă duc şi eu în luptă,
Să-mi fac datoria sfîntă".

În buzunarul unui ostaş român ucis în 1916 în luptele de la Cîrţişoara-Făgăraş, s-a găsit scrisă o doină al cărei dramatic final este încărcat de o emoţie puternică :

„Am venit peste Carpaţi,
Să scăpăm pe-ai noştri fraţi.
Iartă-mă măicuţa mea,
Că-s mort la Scorţişoara."

Din folclorul primului război mondial se singularizează însă un text literar care a fost şi cîntec mult auzit în acei ani de luptă şi de suferinţă şi poartă un titlu simplu : *Măi soldat...* Avem aici o variantă, putem spune cu toată buna credinţă, a Mioriţei, dar o Mioriţă militară, ostăşească, o uriaşă polarizare arhetipală în sensuri, în sensibilitate cosmogonică românească :

— „Foaie verde, trei bujori,
Măi soldat, vînător,
Unde ţi-a fost dat să mori ?
— În vîrful Carpaţilor, în bătaia gloanţelor.
— Măi soldat, cînd ai murit
Lumînare cin'ţi-a pus ?
— Luna galbenă de sus
A căzut cînd s-a aprins.
— De scăldat cin'te-a scăldat ?
— Ploicica cînd a dat.
— De jelit cin'te-a jelit ?
— Ghiulele şuierînd şi păsările ciripind.
— De-mpînzit, cin'te-a-mpînzit ?
— Frunza cînd s-a risipit !
— De-ngropat, cin'te-a-ngropat ?
— Tunul cînd a explodat
Munţi de piatră-a dărîmat
Şi pe mine m-a-ngropat.
Veniţi mamă, veniţi tată
Să-mi vedeţi mormîntu-n piatră
Veniţi fraţi, veniţi surori,
Să-mi puneţi pe mormînt flori."

În 1919 C. Rădulescu-Codin tipăreşte la Cîmpulung-Argeş un volum de texte literare, cu titlul „Cîntece de război zise de băieţi şi

fete între 1914 și 1919". Voi transcrie aici și acum numai sumarul acestei colecții, dramatic ca atare prin însăși realitatea căreia i se face ecou :

„18 cîntece zise înainte de a se porni războiul nostru ;

42 de cîntece de la pornirea războiului nostru pînă la ocupația dușmană ;

41 de cîntece din timpul ocupației ;

38 de cîntece de pe front ;

11 cîntece pentru cei din lagăre

32 de cîntece pentru cei îndrăgostiți în timpul războiului

8 cîntece de prin spitale." și iertată-mi fie tautologia — se cîntau toate ! Nu se va mai ști niciodată cît au suferit românii aici, în acel război, în această parte izolată a Europei, lipsiți de multe ori de sprijin și de înțelegere chiar din partea aliaților. Dar asta este problema istoriografiei.

Oricum, așa cum muzica a fost prezentă la 1 decembrie 1918, în marea sală de la Alba Iulia, prin Ion Vidu și cîntăreții săi, la fel, la începutul aceluiași an, cînd România a fost obligată să încheie așa numita „Pace de la Buftea" urmată de tratatul de la București, un compozitor a creat un cîntec patriotic intrat în repertoriul clasic al genului. La acel moment, aflat în retragere, la Roman, în teritoriul rămas liber, un profesor de muzică de la Ploiești, Ioan Cristu Danielescu, scrie *„Voința neamului"*, exact în zilele sumbre ale păcii de la Buftea. Și acest cîntec s-a făcut pentru prima oară auzit în public, la 24 ianuarie 1918, cînd sărbătoream, pentru că s-a sărbătorit și în timp de război, Unirea Principatelor !

Se împlineau atunci 59 de ani de la dubla alegere a colonelului Alexandru Ioan Cuza ; și tot acolo, pe pămîntul lui Ștefan cel Mare, aflat în timpul în care, cum spune dramaturgul Constantin Chiriţescu : „dincolo de barieră, sprijinită de aliați și în strînsă legătură sufletească și materială cu ei, Moldova va duce o viață intensivă. Ea va trăi zilele înfrigurate ale refacerii, zilele de entuziasm ale victoriei, zilele de tragedie și de nădejde ale deznodămîntului."

Și atunci, în ianuarie 1918 — la ian. 28/ febr. 9, cînd ceruserăm pacea de la puterile centrale, iar tratatul fu semnat la 24 aprilie/ 7 mai 1918, în zilele acelea, cînd părea că se vor compromite toate eforturile unui întreg secol, de la 1821, la 1848, la 1877, de clădire a unui stat român puternic, de largi libertăți democratice, cu drept egal în fața popoarelor lumii, cîntecul lui Ioan Cristu Danielescu proclamă cu o forță aproape vizionară :

„În țara noastră românească
Vrem înșine români să fim
Și stăpînirea țării noastre
Cu nimenea să n-o-mpărțim
Și nu vrem noi românii
Fruntea-n veci la nimeni s-o plecăm
Și în moșie nici o palmă,
O unghie să nu lăsăm !"

Versurile se făceau ecou de cronică rimată și de răspuns al unei conștiințe lucide la evenimentele politice atunci prezente și răspundea unui sentiment patriotic de profundă indignare și implicit de chemare la luptă.

Sigur, după căderea Austro-Ungariei și după înfrîngerea Germaniei, după retragerea armatelor invadatoare de pe teritoriul național, după acea zi cu totul memorabilă de 1 decembrie 1918, după constituirea de facto și de jure a României mari, în ciuda uriașei și apropiatei memorii a sacrificiilor și suferințelor suportate de popor, de armată, de întreaga țară, se instaura un climat de justă și reală satisfacție pentru că luptaserăm exemplar și în cele mai nefavorabile împrejurări politice și militare, luptaserăm pentru drepturile noastre, pentru demnitatea noastră neurmărind nici tactic, nici strategic decît ceea ce este al nostru, ca un adevăr simplu și exhaustiv care se explică prin el însuși.

Din repertoriile corale ale acelor ani de trăire a victoriei și a realității României întregite, mai puternică și mai solidară cum nu mai fusese niciodată pînă atunci, citățm, într-un număr mai mare de creații realizate în acea atmosferă : *Se întorc vitejii din război* de Alfonso Castaldi, *Sosit-a ziua eliberării* de Timotei Popovici, *Se-ntorc eroii* de Ioan Cristu Danielescu, *Salutați oastea română* de V. Buică ; *Cer frumos al țării mele* de Ionel Brătianu ; *Imnul unirii* de Sabin V. Drăgoi, fiecare cu vibrație specifică și forța sa de afirmare, fie a virtuții ostășești, a mîndriei naționale, a strălucirii de stat.

Un loc deosebit printre aceste cîntece este cel al *Imnului eroilor* de Ionel Brătianu pe versuri de Ion Dormodont (Iuliu Roșca). Acest imn concentrează în versuri și melodică un sens de boltă al întregului dramatism și splendori al celor care au luptat și au căzut între anii 1916—1919, pentru victorie, pentru unitate națională. Contemporanii noștri își mai amintesc anii din deceniile 3 și 4 cînd familiile, școlile și armata comemorau morții și dispăruții în lupte, cînd se cînta întotdeauna într-o mare de lacrimi :

„Presărați pe-a lor morminte
Ale laurilor foi
Spre a fi mai dulce somnul
Fericiților eroi.
Ridicați pe piramida nemuririi
Nemuririi faima lor !
Scriți în cărțile de aur
Cîntecul nemuritor !
Pe copii la sînul vostru
Alintați-i cu-acest cînt
Povestindu-le cu jale
Al eroilor avînt.

Dezveliți tot adevărul
Și le spuneți tuturora
Cum muriră frații noștri
Pentru neam și Țara lor !".

Exact, și nimic mai mult nu ar mai trebui să fie spus : atît : „Cum muriră frații noștri, pentru neam și țara lor" !.

*

Războiul se sfîrșise. La București se consacrase Unirea Transilvaniei cu România, înainte de Tratatele de pace europene care n-au făcut decît să confirme pe plan diplomatic internațional o stare de fapt istoric determinată și hotărîtă cu arma în mînă pe fronturile de luptă. Greul războiului îl duseseră masele largi ale poporului, ele plătiseră și suportaseră ocupația, din rîndul lor s-au ridicat regimentele victorioase. Starea de spirit a maselor deveni în consecință foarte tensionată, cerîndu-se drepturi democratice și pămînt.

În ceea ce privește viața muzicală, în acel timp de redresare a climatului social semnalăm o lărgire semnificativă a cadrului instituțional al muzicii românești prin înființarea neapărat necesară pentru o viață culturală modernă a națiunii, a operelor de la Cluj, în 1919 și a celei din București, în 1921, ca expresie a competenței forțelor autohtone de care dispuneam, valori capabile să se ridice și în acest domeniu la nivelul celor mai prestigioase scene lirice de peste hotare. Paralel, pentru că mulțimea cea mare își ducea viața sa spirituală proprie, imediat după stabilirea păcii semnala cu o vigoare sporită activitatea diferitelor societăți muzicale și corale, iar în ceea ce privește tiparul muzical sau legat de muzică, apariția în cele mai diverse localități ale țării, a colecțiilor de cîntece revoluționare și patriotice românești, imnuri, marșuri, hore, balade ale întregii istorii a României de la 1821 la 1919, ca dovadă că acest repertoriu era atunci actual și însușit de zeci și sute de mii de persoane.

În Capitală și în țară orchestrele simfonice, formațiile camerale și corale își reluau stagiunile și programele de concert. Muzica în școală atrăgea atenția ca o formă specifică de educație estetică și patriotică. Conservatoarele primeau între studenți pe mulți dintre cei care au dus la culmi de măiestrie arta interpretativă și componistică românească în deceniile care au urmat. România spirituală, țara de cultură simțea o dată mai mult că nu fusese nicicînd secționată de aranjamente geopolitce arbitrare, despotice. România spirituală simțea că își căpătase o respirație mai largă și mai împlinită în acel „spațiu mioritic" definit de un transilvan, în „Țara de glorii, țara de dor", cum o numise un moldovean, în acel „viitor de aur" la care privea un muntean.

„Actul Unirii — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — nu este o întîmplare, rezultatul unor momente conjuncturale, ci consecința unor cerințe legice, rolul luptei maselor largi populare hotărîte să facă totul pentru a se uni într-un stat unitar, conștiente că numai în acest fel își puteau deschide calea spre progres, spre afirmarea cu drepturi egale în rîndul celorlalte popoare și națiuni ale lumii".

Mircea M. ȘTEFĂNESCU

REALIZĂRI ȘI CERINȚE ACTUALE ÎN MUZICA VOCAL SIMFONICĂ

II

Reluînd ideile expuse în prima parte a acestui material — idei ce-și propuneau să se constituie într-o machetă posibilă a problematicii complexe a genului vocal-simfonic, așa cum rezultă ea din creația compozitorilor noștri în ultimul deceniu și jumătate — încercăm să mobilăm, în continuare, structura afișată cu cîteva exemple referindu-ne la unele lucrări aparținînd genului. Autorul se consideră dator ca, înainte de a ataca aceste cîteva titluri și a se referi la semnatarii partiturilor, să precizeze că cele de mai jos rezultă dintr-un sondaj aproape minimal — în intenție și finalizare ; în intenție chiar, deoarece multitudinea de opus-uri aparținînd sferei de creație abordată nu permite, obiectiv, să fie privită în ansamblul ei în limitele unui material ca cel de față ; pe de o parte ; pe de altă parte, creația se îmbogățește permanent cu noi lucrări care, proaspăt ieșite de pe șantierul de creație al compozitorilor, pot scăpa unei documentații de tipul celei necesare pentru elaborarea acestui material.

Cele două „valuri" premergătoare perioadei propuse se situează, primul în deceniul cinci, al doilea chiar în deceniul șase, al cărui sfîrșit (remarcabil prin cantitatea și calitatea poemelor vocal-simfonice, cantatelor, oratoriilor) îl pregătește. Încă din această perioadă se remarcă înaltul interes pentru muzica ce vehiculează textul literar-poetic. Este, fără îndoială, un interes ce decurge, înainte de orice,

din nevoia exprimărilor directe, sensibile, „programatice" în sensul concreteții ideilor ; este, evident, de asemenea, și conjugat intim cu primul aspect, și dovada interesului profesional în abordarea unui gen cu o problematică atît de complexă.

Semnează partituri semnificative din multiple puncte de vedere Gheorghe Dumitrescu *(Tudor Vladimirescu)*, Doru Popovici *(Porumbeii morții)*, Dragoș Alexandrescu *(Primăvara Patriei, Balada Republicii mele, Cantata pentru 23 August)*, Aurel Stroe *(Chipul păcii)*, Constantin Palade *(Grivița luptătoare, Balada despre Gheorghe Doja)*, Laurențiu Profeta *Cantata Patriei)*, Sergiu Sarchizov *(Pe lespedea eroilor)*, Adrian Rațiu *(Oda păcii)*, Ovidiu Varga *(Scînteia eliberării)*, Zoltan Aladar *(Cîntece despre tinerețe și dragoste)*, Tiberiu Olah *(Prind visele aripi)*. Sîntem încă în deceniul cinci dar „explozia" vocal-simfonicelor se prefigurează încă din această perioadă ; dar nu numai planul cantitativ interesează ; este demn de remarcat că acea problematică la care mereu facem referiri se prefigurează, și ea, încă de pe atunci.

În deceniul următor procesul de cristalizare a acesteia avansează considerabil. Anatol Vieru *(Cantata anilor lumină)*, Sigismund Toduță *(Balada steagului)*, Matei Socor *(Stejarul din Borzești)*, Gheorghe Dumitrescu *(Grivița, Zorile de aur)*, Carmen Betra-Basacopol *(Omagiu vieții)*, Liviu Ionescu *(Comorile patriei mele)*, Theodor Grigoriu *(Odă orașului meu)*, Liviu Glodeanu *(Soclu pentru timp, Suită pentru instrumente de suflat, percuție și cor de copii)*, sînt cîțiva dintre numeroșii compozitori care acoperă o arie tematică tot mai bogată, inovează în planul mijloacelor de expresie cu tot mai multă personalitate. Este un efort creator remarcabil care asigură pînă la sfîrșitul deceniului un fundament temeinic celor ce vor rodi în perioada de timp care face obiectul interesului nostru.

Am semnalat, încă din prima parte a materialului, larga zonă stilistică și de diversitate a mijloacelor ce caracterizează vocal-simfonicele în acești ani. Este, sigur, o distincție a întregii noastre creații muzicale care a căpătat o înaltă strălucire, situînd momentul contemporan la cote valorice absolut remarcabile. Perimetrul acesta de timp înseamnă pentru istoria muzicii românești o perioadă de largi deschideri în arta sonoră. Diversitatea stilistică (în general și în particularul genului) le sugerează și face directe trimiteri la îmbucurătoarea diversitate de personalități creatoare capabile, prin însumarea preocupărilor artistice, să contureze tabloul divers, la rîndul său, al terenului pe care una sau alta dintre aceste personalități se plasează, ca și al uneltelor componistice. Este, poate, riscant să etichetăm pe unul sau altul dintre autorii de muzică din punctul de vedere al stilului sau din al mijloacelor de exprimare pentru că, în timp, mai fiecare dintre aceștia marchează firească sa evoluție, uneori spectaculoasă, fără a fi neapărat contradictorie. (De altfel, nu credem într-o asemenea situație limită, personalitatea artistului, cu cît mai puternică, fiind cu atît mai capabilă să marcheze unitar cele mai neașteptate atitudini, mai ales față de unelte). Și, totuși, din motive de metodologie, încercăm (nu fără riscuri) să discernem trăsături esențiale de orientare stilistică a cîtorva compozitori.

Genul atrage pentru numeroase motive, dintre care unele le-am evocat. Dincolo de frumusețea în sine a exprimării vocal-simfonice (care poate să însemne și discreție poetică) posibilitatea desfășurărilor epice sau imaginarea unor construcții ample, monumentale pare a fi un frumos vis, rîvnit a fi tălmăcit în realitatea partiturii. Marea frescă sonoră, oratoriul, simfonia cu cor și soliști, fac în acești ani obiectul interesului — de la maeștrii de prestigiu, pînă la cei tineri. Nu puțini sînt cei ce le abordează — dar ca puncte culminante într-un context de creații personale vocal-simfonice. Un adevărat stil epico-oratorial, consecvent afișat, îl manifestă Gheorghe Dumitrescu *(Pămînt dezrobit, Soarele neatîrnării)*. Lucrări de referință din creația lui Sigismund Toduță *(Pe urmele lui Horea)*, Theodor Grigoriu *(Canti per Europa)*, Liviu Glodeanu *(Un pămînt numit România)*, Mihai Moldovan *(Trepte ale istoriei)* sau simfonii în care aparatului orchestral îi este adăugat cel vocal. (Wilhelm Berger — *Simfonia a IX-a „Sarmizegetusa"*, Doru Popovici — *Simfonia a IV-a)* constitue exemple de adoptare (sau adaptare) a unui stil oratorial care, de la caz la caz, poate fi mai mult sau mai puțin caracteristic ansamblului creației unui compozitor sau altul.

În „replică", lucrarea vocal-simfonică de factură camerală, un tip de lucrare capabilă — prin tot mai frecventa abordare din ultimii ani — să marcheze ceva mai mult decît o apariție episodică, să constitue o proaspătă orientare. Dînd la iveală cantate camerale, Tudor Ciortea *(Imne ale Transilvaniei, Cununa soarelui)*, Dumitru Capoianu *(Ca să faci portretul unei păsări)*, Myriam Marbe *(Ritual pentru setea pămîntului)* — și mulți alții adîncesc o direcție stilistică tot mai agreată.

Din alte puncte de vedere (cărora, din motive de economie de spațiu, le vom adăuga și cele capabile să sugereze modalitățile de exprimare, uneltele) trebuie remarcată diversitatea de limbaj muzical, varietatea plămadelor sonore, ponderea acordată de un compozitor sau altul uneia sau alteia dintre dimensiunile discursului muzical.

Afirmam în prima parte a acestui material că în spectrul său larg stilistic și de mijloace, muzica vocal-simfonică — parte integrantă din patrimoniul creației noastre contemporane — are o identitate națională de neconfundat.

Modală, serial-modală, de structură tradițională, modernă, „la zi" cu cele mai noi facturi de imaginare și materializare, ea s-a născut (și se naște) pe solul unei sensibilități globale unice. Considerăm necesar să repetăm acest adevăr care capătă semnificații deosebite atunci cînd ne referim la această diversitate stilistică și de limbaj.

Polivalențele de asemenea ordine, aparținînd unei singure personalități creatoare, apar cu evidență la Theodor Grigoriu, bunăoară, *Canti per Europa* — privită sub acest unghi — este într-adevăr o „frescă" în care tradiția și modernitatea se întîlnesc în mod fericit, pregnanța verbului sonor, expresivitatea sa decurgînd din paleta bogată a mijloacelor. *Faust* de Wilhelm Berger, lucrare de mare densitate emoțională, impresionează prin sobrietatea discursului muzical, savant elaborat, cu gravitate și elocvență filozofică. Sigismund Toduță *(Pe urmele lui Horea)* pedalează cu autoritatea maestrului pe o scriitură polifonică vocală de mare valoare, construind o lume intonațională descinzînd rafinat din muzica populară. Adresîndu-se mai direct acesteia, Liana Alexandra îi dă sensuri proaspete *(De dor și de bucurie)*. Fără îndoială că, în această ordine de idei, cu o notabilă consecvență, Gheorghe Dumitrescu apelează la folclor cu dezinvoltură, situîndu-se — și în lucrările apărute în acești ani — pe linia stilului, limbajului său constituit anterior. Mihai Moldovan *(România vremilor înalte)* reconstituie, în esențe de mare plasticitate, un limbaj muzical popular care îi stă permanent ca model inspirator. Tot din elemente esențiale, din structuri arhetipale își alcătuiește lumea sonoră și Myriam Marbe *(Ritual pentru setea pămîntului)*. Walter Mihai Klepper dă muzicii sale o sobrietate caracteristică decurgînd din utilizarea unei polifonii substanțiale *(Remember)*, în vreme ce Liviu Comes ne apare preocupat de echilibrul dimensiunilor armonice și polifonice *(Cîntec în piatră)*.

Bogăția de aspecte cuprinse în perimetrul muzicii vocal-simfonice îndeamnă — fie măcar și într-o succintă inventariere — la schimbarea permanentă a unghiului din care creația poate fi privită și comentată. O și facem pentru a distinge noi trăsături. Astfel, în *Strigoii*, Nicolae Brînduș propune formule complexe de abordare a genului ; ca și alții, compozitorul utilizează ansambluri multiple ce evoluează subordonîndu-se unei viziuni creatoare ambițioase, de plasare cu ajutorul unui larg spectru de mijloace într-o expresie de vie atractivitate. Dincolo de monumentalitatea oratorială (despre care am mai amintit aici) Anton Zeman sugerează originale modalități de tratare a materiei vocal-simfonice *(Arcade peste timp)*. Fundamentul orchestral (ca să-l numim așa) apare uneori de un deosebit interes (Cornel Țăranu — *Cortegiu*). Alteori țesătura vocală are inedite calități lăsînd să se simtă interesul pentru inovare în acest dificil plan (Sabin Pautza — *Columne*) sau cel pentru limpiditatea expresiei (Vasile Spătărelu — *România, țară de vis*). Pentru Grigore Nica echilibrul elementelor — cel vocal și cel orchestral — este un deziderat căruia compozitorul îi este consecvent, *(Drapelul, Mihai Viteazul)* ; același lucru pare a-l caracteriza și pe Viorel Munteanu *(Ștefan cel Mare)*.

Lucrări mai noi, aparținînd unor compozitori nu neapărat din generațiile tinere, trădează eforturi de a da noi sensuri expresive discursului vocal-simfonic prin inovări mai curajoase — în special în dimensiunea vocală. Șerban Nichifor o face cu personalitate și un salutar neastîmpăr creator *(Izvoare 2050)*, ajungînd la rezultate insolite. De altfel, despre o modernitate de ținută a lucrării vocal-simfonice — sau, cel puțin, despre vectorii care conduc către aceasta — putem vorbi referindu-ne la opus-uri și mai vechi (Vlad Ulpiu — *Mozaic*, Corneliu Dan Georgescu — *Schițe pentru o frescă*). De la acestea și pînă la cele mai recente, semnate de Violeta Dinescu, Doina Rotaru-Nemțeanu sau Josef Hencz, apare la mulți compozitori — tendința investirii genului cu noi capacități expresive. La aceasta contribuie, cu rezultate din cele mai bune, îmbogățirea aparatului sonor cu noi și moderne surse — amplificatori, sintetizator. Este cazul unor autori de muzică precum Liviu Dandara *(Cetire pentru Cenotaful lui Decebal)* sau Dinu Petrescu — acesta din urmă intens preocupat de imaginarea unor spații sonore nu numai monumentale dar și de mare complexitate în care fluidul vocal se îngemănează cu cel instrumental, proces la care participă, cu drepturi egale sau catalizatoare, o aparatură tehnică modernă *(„Spațiu doinit" I—IV)*.

Indiferent de stil, mijloace, indiferent de limbaj, de ponderea pe care elementele le au în economia generală, lucrările ce se constituie în prețioasa recoltă din această ultimă perioadă dovedesc că autorii lor nu au pierdut din vedere că în perimetrul genului cantabilitatea este primordială ; indiferent de nuanțele care îi pot fi atribuite acesteia, de accepțiune. Cursivitatea discursului melodic, fundamentală, poate fi lesnicios urmărită în lucrări de referință sub acest aspect, semnate de Mircea Chiriac *(Terra Daciae)*, Doru Popovici *(Cîntec de speranță)*, Emil Lerescu *(Jurămîntul națiunii)*, *Irina* Odăgescu-Țuțuianu *(Zi de lumină)*.

Cît privește multitudinea aspectelor expresive, am făcut pînă acum cîteva trimiteri tangențiale, în diverse alte ordine de idei. Să subliniem, însă. Diversitatea temelor abordate — pe de o parte, diversitatea personalităților creatoare — pe de altă parte, au condus la mobilarea unui spațiu de creație (cel vocal-simfonic) cu lucrări de expresii dintre cele mai variate ; de la cea stenică, optimistă (Gheorghe Dumitrescu — *Zi de lumină*, Nicolae Brînduș

— *Eroii de la Plevna),* la cea eroică (Vasile Herman — *Mihai Viteazul),* de la lirismul elevat (Wilhelm Berger — *Dintre sute de catarge),* la umorul de tip caragialesc (Adrian Iorgulescu — *Moșii)* — și de aici, la dramatismul încordat (Remus Georgescu — *Cîntare strămbunilor).* Nu insistăm ; fiecare poem, cantată, oratoriu descrie o lume expresivă a ei, a lucrării — uneori o lume expresivă complexă închisă în paginile aceleiași partituri ; este, în general, cazul operelor de amploare, al marilor oratorii.

Semnalam în prima parte a materialului bogăția construcțiilor arhitecturale, în felurite dimensionări, diversitatea formelor adoptate — libere, baladești, tradiționale. Nu considerăm nici în acest caz să insistăm deoarece exemple anterioare au demonstrat, credem, acest aspect. Ceea ce ar trebui, totuși, repetat și subliniat, este un fenomen — și anume, apariția cantatei de cameră și insistența cu care ea este abordată ; desigur termenul („insistență") are o anume relativitate, dar într-un peisaj dominat, cum este și firesc, de cantată și oratoriu, cele cîteva titluri „camerale" (și nu chiar foarte puține) aduc noutate și semnificații.

Textele poetice care reține atenția compozitorilor noștri sînt desprinse din marele patrimoniu literar — în primul rînd cel național. Înainte de a vorbi despre versurile de autor pe care se scrie muzică, trebuie spus că atenția creatorilor noștri este substanțial mai reținută în ultima vreme de versuri populare. Există elemente de tradiție în acest sens (Nicolae Beloiu — *Mică cantată,* Gheorghe Dumitrescu — *Miorița);* dar există și noutatea interesului sporit. Adresîndu-se folclorului literar, compozitorii noștri au subliniat și mai puternic identitatea națională a muzicii lor. Dar nu numai aceasta ; utilizate, versurile populare au contribuit adesea la sporirea calității moderne a muzicii (Corneliu Dan Georgescu — *Schițe pentru o frescă),* i-au conferit autenticitate (Sigismund Toduță — *Pe urmele lui Horea),* prospețime (Myriam Marbe — *Chiuituri,* Mihai Moldovan — *Proverbe și ghicitori,* Sabin Pautza — *Canti profani).*

Cît privește versurile poeților noștri, acestea au stat și în ultima vreme în atenția compozitorilor, de la clasicii poeziei românești pînă la contemporani. Pe frontispiciul partiturilor au apărut asocieri de nume de tipul Tudor Ciortea—Ioan Alexandru, Cornel Țăranu—Nicolae Labiș, Mansi Barberis—Șt. O. Iosif, Nicolae Brînzeu—Vasile Alecsandri, Wilhelm Berger—Mihai Eminescu, Liana Alexandra —Lucian Blaga, Nicolae Brînduș—Tudor Arghezi, Liviu Glodeanu—Nichita Stănescu, Maya Badian—Ana Blandiana. (Să notăm, de asemenea, că din poezia universală versuri de înaltă valoare au reținut atenția creatorilor noștri care au tălmăcit în muzică imagini poetice din Rimbaud, Shelley, Lorca, Pușkin, Rilke).

Încheiam prima parte a materialului referindu-ne la trăsătura cea mai importantă a lucrărilor cuprinse în perimetrul genului — valoarea ideatică ; porneam într-o ordine de idei strîns legată de textele poetice — și procedăm și acum la fel.

Diversitatea temelor tratate de compozitori în creații vocal-simfonice este bine cunoscută. Autorului de muzică asemenea creații îi oferă — cum mai spuneam — posibilitatea afirmațiilor neechivoce, concrete, directe. Faptul că în ultima perioadă au apărut lucrări de incontestabilă valoare artistică atestă, pe de o parte, sinceritatea actului creator iar, pe de alta, face mesajul penetrant, accesibil în sensul cel mai înalt. Răsfoind partiturile unor poeme, cantate, oratorii, realizăm că ancorarea în complexitatea de idei a contemporaneității este, pentru muzica românească, nu numai un deziderat, ci o frumoasă realitate.

Temele sînt majore — și unele dintre ele au justificate tradiții în abordarea lor de către compozitori. Au apărut lucrări dedicate detașamentului de frunte al societății românești de astăzi (Cornel Țăranu — *Sub steaua Partidului,* Sabin Pautza — *Lumina),* patriei (Liviu Glodeanu — *Un pămînt numit România,* Vasile Timiș — *Urare Republicii,* Liana Alexandra — *Țară-pămînt, țară-idee,* George Draga *Stejarul românesc,* Anton Dogaru — *Republică, tu, stea a dimineții,* Emil Lerescu — *Țara mea, te laud și te cînt).* Li se adaugă acestora titluri inspirate de trecutul istoric îndepărtat (Șerban Nichifor — *Izvoare 2050,* Remus Georgescu — *Cîntare strămbunilor),* de mari figuri (Grigore Nica — *Mihai Viteazul,* Viorel Munteanu — *Ștefan cel Mare,* Doru Popovici — *Epitaf Eftimie Murgu),* de importante momente din aceeași istorie a poporului român (Wilhelm Berger — *Anul 1848,* Gheorghe Dumitrescu — *Soarele neatîrnării).* Temă de tradiție dar și de acută actualitate, pacea, cauza ei, face obiectul atenției multor creatori (Dan Buciu — *Pax Mundi,* Nicolae Coman — *Chemarea păcii,* Liana Alexandra — *Către pace,* Walter Mihai Klepper — *Remember).*

Valoarea tematică a vocal-simfonicelor este, desigur, una dintre calitățile cele mai alese și importante, motiv pentru care am ținut să încheiem cu referiri la ea. Această valoare explică pentru ce genul este privit cu interes sporit — acesta constînd în contribuția substanțială pe care el o aduce la plasarea muzicii românești contemporane în contextul culturii noastre socialiste.

Theodor DRĂGULESCU

INTERVIU CU LUDOVIC FELDMAN

În istoria muzicii universale sînt numeroase cazurile compozitorilor care s-au decis să abordeze genul simfonic de pildă, la o vîrstă matură, chiar dacă, pînă atunci, forța și talentul lor creator fuseseră concretizate în opusuri destinate genurilor cameral, vocal, vocal-instrumental sau coral. Mult mai rare sînt însă cazurile acelora care, muzicieni ori simpli amatori, au *debutat* în domeniul compoziției la vîrsta de 50 de ani, uneori chiar ca autodidacți. Este și faptul ce-l singularizează pe interlocutorul nostru, Ludovic Feldman, inițial violonist în orchestrele operelor din Zagreb și București și ulterior în orchestra Filarmonicii „George Enescu", tot așa cum l-a singularizat pe regretatul compozitor și muzicolog Diamandi Gheciu, jurist de profesie, ambii manifestîndu-se în calitate de compozitori la vîrsta de 50 de ani.

Deși depășise de mult, deci, vîrsta romantismului juvenil și a acelei înclinații firești dar și cu tentă teribilistă spre experimentarea noilor metode componistice, lucrările simfonice, camerale și corale semnate de Ludovic Feldman pe parcursul a peste trei decenii surprind prin modernismul construcției lor, ce nu exclude tehnica serială. Muzica gîndită de Ludovic Feldman are spontaneitate, vigurozitate, se distinge prin logica și concizia discursului sonor, prin varietatea dinamicii interioare, dezvăluind totodată natura poetică a autorului. Asimilînd specificul diferitelor stiluri și tehnici de compoziție, cu o mobilitate spirituală neobișnuită, fie în orele de studiu cu Mihail Jora — principalul său mentor — fie în urma numeroaselor audiții ale lucrărilor importante din literatura muzicală universală, Ludovic Feldman imprimă totuși creației sale marca propriei personalități. Impresionate, uimite chiar de originalitatea și tenacitatea debutantului, aflat atunci în pragul celui de-al șaselea deceniu al vieții, celebrități ca George Enescu și Yehudi Menuhin l-au încurajat substanțial pe Ludovic Feldman, în noua și temerara lui profesie. Este și motivul pentru care Ludovic Feldman va zăbovi în destăinuirile sale asupra figurilor celor doi artiști, cu deosebire asupra aceleia a lui George Enescu, dovedindu-se astfel vrednic de atenția și încrederea acordate cîndva de aproape legendarul om și muzician.

Apariția lui Ludovic Feldman în breasla compozitorilor a suscitat discuții și comentarii, incitînd opiniile criticilor și muzicologilor, care s-au grăbit să scrie studii și articole despre „fenomenul Feldman". Dintre aceștia aș cita condeie prestigioase ca acelea ale lui Zeno Vancea, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Cornel Țăranu, Walter Mihai Klepper, Liviu Glodeanu și alții. De asemenea, numele său poate fi întîlnit în paginile unor publicații străine renumite ca *Enciclopedia „Fasquelle"* (1959), *Dicționarul „Ricordi"* (1959), volumul *La Musica* (1968) semnat de Guido Gatti și Alberto Basso, în *Zenei Lexikon*, tipărit la Budapesta în 1965, în renumitul *Riemann Musik Lexicon* (1972), precum și în nu mai puțin prestigiosul *Who's who in Music* (1977).

În cei peste 35 de ani de cînd compune, Ludovic Feldman a creat peste 60 de opusuri și continuă s-o facă într-un ritm surprinzător pentru un om aproape nonagenar și cu auzul grav afectat. Și totuși, muzica pe care o semnează nu este lipsită de farmec și prospețime, de inventivitate ritmico-armonică. „Pentru Ludovic Feldman — scrie Zeno Vancea în Vol. I din cartea *Creația muzicală românească* (sec. XIX—XX) — muzica avînd un rol catalizator al stărilor sale sufletești, rămîne întotdeauna un mijloc de comunicare a unui conținut emoțional puternic simțit".

Multe dintre creațiile lui Ludovic Feldman au fost imprimate pe discuri Electrecord în decursul timpului : *Concertul pentru flaut și orchestră, Cinci piese pentru orchestră, Variațiuni simfonice, Cinci poeme pentru cvintet și recitator,* iar la sfîrșitul anului 1982 au fost reunite pe un singur disc *Poemul concertant pentru vioară și pian, Cvintetul nr. 2 pentru vioară, violă, cello, clarinet și pian* și *In memoriam* pentru orchestră simfonică (Anna Frank). Aidoma compozitorului, omul Ludovic Feldman — așa cum l-am cunoscut în 1979 și după aceea, și-a păstrat intactă febrilitatea cunoașterii și a căutărilor, firea dinamică și entuziastă, constituind un veritabil simbol al lucidității și vigurozității intelectuale. Îl veți cunoaște pe omul și artistul Ludovic Feldman prin intermediul propriilor destăinuiri, așa cum s-au păstrat ele pe banda pe care am folosit-o în 1979, la realizarea emisiunii radiofonice *Muzicienii noștri se destăinuie :*

LUDOVIC FELDMAN : M-am născut la Galați la 25 mai 1893. Tatăl meu era medic de seamă cu deosebit renume, peste 25 de ani medicul șef al celui mai mare spital. Mama mea era o foarte bună pianistă amatoare.

DESPINA PETECEL. Pentru generația contemporană, dvs. sînteți *compozitorul* Ludovic Feldman. Puțini știu probabil că startul dvs. componistic datează de la vîrsta marilor, esențialelor transformări și pecetluiri spirituale, morale, din viața unui om : vîrsta de 50 de ani ; dar și mai puțini știu, cred, că înainte de a fi compozitor, ați fost *violonist.* De cînd datează această primă profesie a dvs. ?

L.F. Cred că am început studiul viorii la vîrsta de 6 sau 7 ani cu doi profesori particulari, Dicker și Brumer, iar la vîrsta de 11 ani am cîntat prima oară la un concert public cu scop filantropic și cu deosebit succes.

D.P. Am descoperit într-un dosar special, păstrat cu pioșenie de Ludovic Feldman, alături de scrisori semnate de George Enescu, Mihail Jora, Yehudi Menuhin și de cîteva fotografii istorice în compania lui Constantin Silvestri, Emanoil Ciomac, Enescu și Menuhin, un program din 17 noiembrie 1913, al unuia dintre concertele susținute la Galați de Ludovic Feldman. În acest program era menționat, ca

notă biografică, şi faptul că la 12 ani, „tînărul virtuoz a dat două concerte în scop filantropic, acompaniat la pian de Theodor Fuchs".

L.F. Un frate al meu, cu cîţiva ani mai în vîrstă, cînta destul de bine la violoncel, aşa că împreună cu mama, executam multă muzică de cameră. Cînd eram în clasa a şasea de Liceu m-am hotărît cu multă energie să părăsesc şcoala şi să mă dedic definitiv carierei de violonist concertist. Tatăl meu nu era de acord. Dorea să devin medic ca şi el, dar pînă la urmă a acceptat şi m-a trimis la Bucureşti pentru studiul viorii. Am devenit acolo elevul renumitului pedagog Robert Klenck. Am absolvit un an la clasa pe care o conducea la Conservator dar profesorul Klenck a insistat să plec cît mai repede la Viena să urmez Conservatorul de acolo la un mare pedagog, pentru a începe cît mai rapid cariera mea de concertist pe care o prevedea drept una foarte, foarte strălucită.

D.P. Acel mare pedagog de la Viena a fost František Ondriček. Tot Klenck v-a sugerat să studiaţi cu el, sau cum l-aţi descoperit ?

L.F. La Viena am ascultat mulţi mari concertişti, dar cel mai mult m-a impresionat celebrul virtuoz František Ondriček. L-am rugat să mă primească la clasa lui. M-a examinat cu deosebită atenţie şi a acceptat. Un an de zile, 1911 am studiat cu dînsul ca elev particular, apoi doi ani la Conservatorul al cărui director era : *Neues Wiener Konservatorium.*

D.P. Era un profesor sever ?

L.F. Da, era un profesor foarte sever. Am absolvit şi clasa de maeştri a aceluiaşi Conservator în 1913, obţinînd un deosebit succes cu celebrul *Concert pentru vioară* al lui Beethoven. Ondriček conducea orchestra care m-a acompaniat.

D.P. Deşi măiestria interpretărilor violonistice ale lui Ludovic Feldman nu poate fi constatată sonor, ea era evidenţiată în diferitele publicaţii vieneze din 1913. De pildă în *Revista de pedagogie muzicală*, chiar Ondriček semna un articol elocvent în urma Concertului susţinut de Ludovic Feldman cu opusul beethovenian : „Ludovic Feldman este o individualitate, este cineva *sui generis*, şi aptitudinile sale ne îndreptăţesc a spune că va ajunge ca violonist la un rang cu totul eminent. La concertul final a cîntat prea frumos. Abia mi-am putut stăpîni emoţia de bucurie".

L.F. Am revenit în ţară, am dat cîteva concerte obţinînd foarte mari succese, dar într-o zi, tatăl meu, căruia nu-i plăcea cum arătam, m-a supus unui minuţios examen medical şi a descoperit că din păcate am ambele vîrfuri de plămîni atacate, lucru destul de grav. Mi-a interzis odată pentru totdeauna cariera de concertist, admiţînd cel mult să devin prim violonist într-o formaţie stabilă de cameră, sau, într-o orchestră, la Operă sau Filarmonică şi asta după un anumit stagiu într-un sanatoriu special. Curînd însă a început primul război mondial. Din cauza bolii am fost scutit de serviciul militar, dar îl ajutam pe tatăl meu la îngrijirea răniţilor în spitale.

D.P. Aţi mai revenit în oraşul muzicii, Viena ?

L.F. După război, şi după stagiul în sanatoriu, am vizitat iar Viena, în 1925 şi spre bucuria mea am fost invitat în calitate de excepţional absolvent al Conservatorului „Franz Ondriček" să conduc ca prim violonist un *Sextet pentru coarde* al celebrului compozitor de opere din Viena, Erich Wolfgang Korngold, la un concert public, acest *Sextet* fiind prezentat în primă audiţie. Rezultatul : un foarte mare succes şi pentru compozitor dar şi pentru cei şase interpreţi. Korngold, foarte îndatorat, m-a invitat să-l vizitez a doua zi şi drept recunoştinţă să-mi pună la dispoziţie toate legăturile lui — tatăl lui era celebrul critic muzical al ziarului *Neue Freie Presse* — să facă orice, în sprijinul meu, să-mi satisfacă orice dorinţă, orice proiect al meu. I-am spus că aş dori să obţin un loc permanent de prim violonist la Filarmonica sau la Opera din Viena. A promis că va face tot posibilul în acest sens. Dar după cîteva zile mi-a comunicat că directorul Operei m-a acceptat ca prim violonist, dar că Sindicatul instrumentiştilor din Austria se opune. Motivul : cît timp există şomaj în rîndurile instrumentiştilor, nu se permite angajarea unui violonist străin, oricare ar fi calitatea lui.

D.P. Între 1925—1926 a fost posibilă însă angajarea dvs. ca prim violonist în orchestra Operei din Zagreb. Cum ?

L.F. Mi s-a comunicat că directorul Operei din Zagreb caută la Viena de urgenţă un foarte bun violonist pentru Opera de acolo. I se oferă locul de prim violonist şi de al doilea concert-maestru. A doua zi m-am prezentat cu vioara la hotelul unde locuia şi la ora convenită. Directorul — se numea H. Sachs — mi-a pus pe pupitru cele mai dificile pasaje şi solo-uri din literatura pentru orchestră. Le-am citit la *prima vista*. După scurt timp a spus : „Destul, văd că eşti un violonist de prim rang, te angajez imediat. Iscăleşte acest contract. Peste două luni să fii la Zagreb şi să te prezinţi la Operă, căci începe stagiunea". Deci un an de zile 1925—1926 am fost prim violonist şi al doilea concert-maestru în orchestra Operei de acolo. Părinţii mei, care mă iubeau tare mult şi sufereau fiindcă eram mereu absent, s-au hotărît să părăsească Galaţiul şi să se mute la Bucureşti, iar eu să accept un loc de prim violonist la Opera de aci, ca să locuim şi să trăim iar împreună. Am acceptat şi m-am întors din Zagreb, devenind prim violonist în orchestra Operei din Bucureşti. Stăteam la pupitrul doi, dar uneori aveam şi funcţia de prim concert-maestru. Alexandru Theodorescu, care ocupa acest loc, m-a rugat după scurtă vreme să accept locul de la violina a doua în Cvartetul de coarde iniţiat de el şi care-i purta numele. Am fost de acord. Iubeam mult muzica de cameră. Devenise în curînd cel mai valoros şi celebru cvartet din toată ţara. Am dat numeroase concerte, foarte, foarte apreciate şi am executat, într-o serie de concerte, toate *Cvartetele* lui Beethoven. Mai apăream uneori ca solist la Radio, predînd totodată şi lecţii particulare de vioară. După cîţiva ani am devenit prim violonist la Filarmonica „George Enescu", tot la pupitrul doi. Am avut oca-

zia, la foarte numeroasele concerte, să cunosc cele mai importante compoziţii scrise pentru orchestră simfonică şi totodată să ascult o seamă dintre celebrii concertişti mondiali.

D.P. De exemplu ?

L.F. De exemplu Hubermann, Kreisler, Casals, Rubinstein, Clara Haskil şi atîţia alţii.

D.P. Decizia dvs. pentru meşteşugul compoziţiei a fost spontană sau afirmarea ei s-a pregătit în timp, prin acumulări lente dar profunde ?

L.F. Am uitat să spun că în anii mei de studiu petrecuţi la Viena am fost prezent la multe concerte ale Filarmonicii şi la altele camerale, îndrăgostit nu numai de muzica clasică şi romantică, dar şi de aceea zisă modernă. De exemplu, a lui Debussy, Ravel, Richard Strauss, Bartok, Stravinsky... Parcă se trezea de pe atunci în mine viitorul compozitor. Doream mereu să încep studiul compoziţiei, dorinţă din prima tinereţe, dar nu a fost posibil. În anul 1939 a murit din păcate tatăl meu iubit, medic eminent, suflet nobil şi om dezinteresat. La Galaţi era numit „doctorul săracilor" ; îi trata întotdeauna gratuit. Am fost nevoit pe atunci să părăsesc postul meu de violonist la Filarmonică. Totodată se declanşa al doilea război mondial. Începe o perioadă extrem de tristă şi de zbuciumată din viaţa mea. Am trecut prin lucruri înfiorătoare, multe, multe greu de povestit. Aveam o singură mare dorinţă, să termin cu viaţa. Dar, subit, o idee luminoasă, încîntătoare, care mă zguduie din plin şi-mi redă curajul : să-ncep în fine studiul compoziţiei pe care îl tot doresc de zeci de ani de zile. Cred că asta m-a salvat.

D.P. V-aţi ales şi de astă dată profesorul ?

L.F. M-am hotărît să-l vizitez pe marele compozitor şi pedagog Mihail Jora, pentru care aveam o profundă admiraţie, şi să-l rog să mă primească ca elev particular. Maestrul Jora mă cunoştea şi mă aprecia ca violonist în orchestră, muzică de cameră, concertist şi m-a primit cu multă bunăvoinţă şi prietenie : „Ce vîrstă ai amice" ? — mă întreabă el. — Aproape 50 de ani răspund eu. — „Aşa ceva n-am mai auzit. Nu sînt deloc optimist pentru începerea studiului de compoziţie la aşa o vîrstă. Dar dacă spui că numai asta te poate salva şi ţine în viaţă, atunci, hai să începem şi cît mai curînd" ! Am lucrat nebuneşte, de dimineaţă pînă noaptea tîrziu, şi am reuşit să termin studiul armoniei şi contrapunctului în trei luni şi jumătate. După aceea, a început studiul formelor muzicale. După scurt timp am reuşit să scriu o *Sonată* în stil mai larg, pentru vioară şi pian. Maestrul Jora, foarte, foarte mulţumit de această lucrare reuşită şi atît de rapid creată, m-a rugat să aranjez executarea ei într-o casă particulară, ca să fie ascultată şi judecată şi de dînsul, şi de diverşi invitaţi — compozitori, interpreţi, prieteni care iubesc şi înţeleg muzica. Prezentarea *Sonatei* a avut loc în holul casei în care locuiesc eu acum ; pe atunci casa era locuită de George şi Alice Focşeneanu şi de copiii lor, în 1942. Interpretul la pian al *Sonatei* era Radu Negreanu, excelent pianist, apoi şi profesor, iar la vioară Ernst Wallfisch care a început cu mine studiul viorii, devenind apoi un violist de renume. Mai păstrez partitura în creion cu iscăliturile — pe copertă — ale tuturor acelora care erau de faţă, începînd cu maestrul Jora, Mihail Andricu etc. La sfîrşitul audiţiei, multe şi călduroase aplauze şi felicitări din partea numeroşilor invitaţi din sală, în frunte cu marele compozitor Mihail Andricu. Dar nu pot uita că marele maestru Jora s-a sculat de pe scaun şi, adresîndu-mi-se cu insistenţă, a grăit următoarele : „Dragă amice Ludovic, nu înţeleg cum ai putut să scrii această *Sonată* după numai patru luni de studii cu mine a diflcilei arte componistice. Mare enigmă ! Nu există decît o singură explicaţie : ai mai fost compozitor într-o viaţă trecută ! Ei, aceste cuvinte au declanşat o nouă furtună de aplauze. Primul meu mare succes, în profesia de compozitor.

D.P. Era prin 1942. Într-o scrisoare adresată Academiei de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, Mihail Jora îl recomanda pe Ludovic Feldman în cei mai călduroşi termeni : „Ludovic Feldman a făcut cu mine studii de armonie, contrapunct şi compoziţie timp de un an. În acest interval am putut constata cu bucurie cît de dotat este pentru muzică şi ce simţ artistic zace în el. Ludovic Feldman este un violonist de valoare, un compozitor de talent, care face cinste mişcării muzicale din ţara noastră". Deşi visul tinereţii dvs. începea să prindă contururi reale, nu v-aţi întrerupt activitatea de violonist în orchestra Filarmonicii „George Enescu" şi tot la primul pupitru, unde aţi revenit prin 1946.

L.F. Acest loc la primul pupitru a contribuit în mod deosebit la o mai mare apropiere de marele nostru George Enescu, care conducea atunci aproape exclusiv repetiţiile şi concertele Filarmonicii. Şi într-adevăr, la scurt timp — după ce am executat un solo dificil — la începutul unei repetiţii, marele Enescu îmi spune : „Ascultă amice, eu te cunosc şi te apreciez ca violonist de mai multă vreme, dar maestrul Jora mi-a spus ieri că ai devenit compozitor şi ai fost elevul lui. „Aşa este ?" — „E adevărat, maestre", i-am răspuns eu. — „Şi ce vîrstă ai acum ?" — mă întreabă maestrul Enescu. — „Am 51 de ani. Cam mult — zic eu." — „Nu prea cunosc un astfel de caz". — spune Enescu. — „Şi ce-ai scris pînă acum ?" — „Stimate maestre, am o singură lucrare terminată, cu titlul *Poem tragic* pentru orchestră simfonică. Dar cine ştie dacă am reuşit s-o orchestrez cum trebuie, deoarece am rămas autodidact la orchestraţie." Începuseră bombardamentele peste Bucureşti cînd urma să încep studiul ei şi maestrul Jora s-a refugiat la Snagov. În general studiasem mai puţin de un an cu dînsul arta compoziţiei. — „Uite ce facem" — spune marele Enescu : „vino mîine după-amiază la mine acasă cu partitura, să studiem şi să analizăm lucrarea dumitale". M-a emoţionat profund acest gest. M-am prezentat a doua zi cu partitura şi maestrul Enescu a cercetat-o cu atenţie, pagină cu pagină. Eu aveam mare trac. Mă temeam de aprecierea sa concluzivă. Şi mi-a spus : „Domnule Feldman, îmi place lucrarea dumitale. Bravo pentru acest *opus 1*, dar cred

că în cîteva locuri orchestrația trebuie perfecționată. Uite ce fac pentru dumneata : poimîine dimineață toată repetiția Filarmonicii va fi consacrată piesei acesteia a dumitale. O vom citi de două, trei ori, dumneata s-o asculți atent și să hotărăști unde este cazul unei eventuale perfecționări a orchestrației". M-a impresionat extraordinar această hotărîre a marelui Enescu, cred că unică. Și ce s-a întîmplat ? ! Fiind pe atunci într-o situație financiară proastă, am apelat la o serie de colegi din orchestră pentru extragerea stimelor, căci o făceau la un preț mult mai redus. Imediat i-am avertizat de hotărîrea marelui Enescu și i-am rugat ca nu cumva să lipsească vreo știmă, căci Enescu începe întotdeauna repetiția exact la ora 9 dimineața. Și, uite că Enescu s-a așezat pe scaunul lui și nu poate să înceapă fiindcă lipseau 7—8 știme de suflători. Trec 15 minute, trec 20 de minute, marele Enescu aștepta zadarnic cu bagheta în mînă. Am început să umblu ca un nebun prin sală. Îmi spuneam : uite, unul dintre cei mai mari muzicieni ai tuturor timpurilor face acest gest neobișnuit pentru mine și nu poate începe ! Dar Enescu îmi face un semn să mă apropii de dînsul. — „La ordinul dvs." — spun eu. — „Ascultă amice" — spune Enescu. „Dumneata ești compozitor". — „Încerc să devin, maestre", răspund eu. — „Ascultă ce spun eu acum și ține minte asta de-a lungul vieții : în profesia aceasta de compozitor, poți avea multe deziluzii, multe tracasări, multe și mari necazuri. *Cine nu este hotărît să fie martirul artei sale, să se lase de treaba asta.* Ai înțeles ? Stai jos pe scaun și ai răbdare. Vor sosi și notele lipsă." Și, într-adevăr, după un sfert de oră au fost aduse și repetiția a început. Am ascultat cu mare atenție piesa mea și mi-am notat exact măsurile — erau puține — la care simțeam nevoia unei perfecționări a orchestrației. Cuvintele sale, subliniate mai sus, *nu le-am uitat niciodată.* Tot atunci, marele Enescu a început să mă invite la numeroasele repetiții — muzică de cameră și acompaniament la pian al unor celebri concertiști — care aveau loc la el acasă. Cînd apărea ca pianist, eu îi întorceam paginile, și la el acasă, și la concerte publice, timp de vreo doi ani de zile. A început să mi se dea în glumă titlul de „marele întorcător de pagini" ! Bizuindu-mă pe memoria lui fenomenală, la concerte publice în special, îi întorceam notele aiurea, cîte cinci-șase pagini înapoi. Pe marele Enescu îl amuza acest lucru. Din cînd în cînd se uita cu coada ochiului la mine zîmbind.

Am trăit cu ocazia acestor repetiții la el acasă cele mai interesante și mai emoționante zile din viața mea. Voi povesti numai unele. Soția lui, Maruca, invita întotdeauna 40—50 de persoane, muzicieni, prieteni, mari amatori de muzică etc. Din cînd în cînd se întîmplau următoarele : după terminarea repetiției, îmi făcea semn să vin spre dînsa și în loc de domnule Feldman, îmi spunea în glumă „domnule feldmareșal". — „Du-te — mă ruga dînsa — la iubitul nostru maestru și roagă-l în numele nostru, al tuturora, să ne facă bucuria specială să improvizeze la pian." Eu îi transmiteam această rugăminte și mai totdeauna o accepta. În cazul acesta, după un semn convențional din partea mea, se stingeau mai toate luminile și Enescu începea să improvizeze. Era ceva *absolut unic.* Era un improvizator hipergenial. N-am mai auzit niciodată în viața mea ceva similar. Silvestri avea și el acest dar, însă nu era la fel de colosal ca Enescu. Fie că improviza o muzică proprie, fie că executa compoziții de mare renume, efectul era totdeauna absolut zguduitor. Eu eram singurul fericit care rămînea în fața lui, la coada pianului, — vis-à-vis, și aveam uneori impresia că e Beethoven în persoană. În semiîntunericul din sală, cu capul plecat peste pian, trăsăturile feții sale semănau mult cu ale lui Beethoven. Cunoșteam din lunga mea carieră de violonist de orchestră toate aceste compoziții. Dar executate așa de Enescu la pian mă impresionau mult mai puternic decît cele interpretate cu întreaga orchestră a Filarmonicii sau a Operei. După ce se termina repetiția sau improvizația se făcea iar lumină în sală, invitații se așezau la perete, unii la dreapta, alții la stînga și nemuritorul Enescu, totodată om foarte afabil și politicos, se retrăgea spre camera lui de lucru, vorbind însă cu multă prietenie cu unii și alții. Și într-o zi, nu pot uita niciodată asta, s-a oprit în fața mea — eram unul dintre primii la peretele din stînga, cu o partitură sub braț și mă întreabă : — „Dar ce ai acolo, o partitură" ? — „Da maestre, răspund eu. Dvs. știți că am rămas autodidact în arta orchestrației și atunci, colegul meu Mihail Andricu îmi aduce din vasta lui bibliotecă cîte o partitură foarte importantă ca să învăț și să mă perfecționez mereu în această dificilă artă". — „Și de ce compoziție e vorba" ? — „Maestre, spun eu, nu știam că Paul Dukas a scris o operă. Îi spune *Barbe Bleue*". — „Barbe Bleue, Barbe Bleue" — zice marele Enescu gînditor. „Nu se prea cîntă această operă. Totuși am auzit-o o singură dată la Paris acum vreo 30 de ani". Se-ntoarce la pian și cîntă din memorie toată Uvertura acestei opere. Andricu și cu mine urmărim partitura. Nu lipsea nici o notă. Totul redat cu maximă perfecțiune. Am rămas uluiți, întrebîndu-ne mereu cum e posibil așa ceva — redarea perfectă, completă, a unei Uverturi auzită o singură dată cu 30 de ani în urmă. Caz *absolut unic !*

Marele Enescu a făcut încă ceva neobișnuit pentru mine. În anul 1946 își dădea concursul Yehudi Menuhin, — celebrul său elev, la un concert al Filarmonicii. Menuhin solist la vioară — cred că a executat un Concert de Dvorak — Enescu dirijînd orchestra. Eu fusesem delegat de direcția Filarmonicii să-l primesc pe Menuhin la aeroport. Posed încă fotografia respectivă. Singurul care o posed. Mai erau prezenți Enescu, Silvestri, Ciomac. Cum asistam la toate repetițiile în casa lui Enescu, acum plecat pentru cîteva zile la Moscova, mă aflam acolo și la o repetiție a lui Menuhin cu o prietenă a mea din Galați, Ghita Mendel — Schapira. Foarte bună pianistă diletantă, prietenă și cu Enescu. Repetau în vederea unui concert pe care-l dădeau pentru muncitorii din București. La un moment dat,

văd că Menuhin stă de vorbă cu D-na Mendel, uitîndu-se la mine. Mi-a povestit dînsa ulterior. A întrebat-o cine sînt eu de fapt, căci el îi cunoaşte pe toţi din jurul lui Enescu, dar că pe mine mă vede pentru prima oară. Dînsa i-a răspuns : „E un muzician curios, prim violonist la Filarmonică de multă vreme, dar devenit compozitor acuma de curînd la vîrsta de 50 de ani". Menuhin se-ndreaptă spre mine şi îmi spune : „Aud un lucru complet neobişnuit : că ai devenit compozitor la aşa o vîrstă. Nu prea cunosc un astfel de caz. Pot să aud şi eu o compoziţie a dumitale ?" — „Nu am decît două pînă acum, stimate maestre", îi răspund. „Una pentru orchestră — *Poem tragic*, executat anul trecut (pe atunci nu se făceau imprimări la concerte), pe care n-am cum să v-o prezint. Şi alta, un *Trio (Suită) pentru suflători (flaut, oboi, clarinet)*, scris şi executat de curînd." Atunci se deschide uşa şi intră marele Enescu, tocmai reîntors în ţară. — „Ce discutaţi pe acolo amicilor" ? — Îi povestesc despre dorinţa lui Menuhin, curios să asculte o compoziţie a mea. „Nu-i pot prezenta decît *Trio pentru suflători*". — „Stai, spune Enescu, asta vreau s-o aud şi eu. Mi-a povestit George Georgescu că ai repurtat un mare succes în Sala Dalles cu lucrarea asta, la un concert al Societăţii compozitorilor". — „Maestre, cînd doriţi îi voi invita pe cei trei instrumentişti la Dvs. acasă". — „Stai amice, zice Enescu. Ei nu fac parte din Filarmonică" ? — „Ba da", răspund eu, — „Atunci, uite ce facem : poimîine am repetiţia generală cu Menuhin în sala *Patria*. În pauză îi rugăm să ne cînte piesa dumitale. Pentru Menuhin şi pentru mine." Profund emoţionat am alergat la cei trei interpreţi, rugîndu-i să mai repete lucrarea şi să se pregătească pentru executarea ei, pentru doi dintre cei mai mari muzicieni din lume. Dar ce să vezi ? ! La această repetiţie, în mod excepţional, intrarea publicului era permisă numai cu bilete scump plătite. Asta pentru a se veni în ajutorul sinistraţilor de pe atunci din Moldova. Dar cei care n-aveau bani s-au ascuns noaptea în pivniţele din jurul sălii *Patria* — aci aveau loc concertele — şi a doua zi dimineaţă au ocupat mai toate locurile din sală, refuzînd să le cedeze celor cu biletele plătite. A început un scandal mare, interminabil. Trec peste detalii. Abia după o oră, după ce Enescu a ieşit personal pe scenă cerînd linişte deplină, altfel renunţă la repetiţie, aceasta a putut începe. Deşi mă temeam că piesa mea nu va mai fi cîntată în astfel de condiţii, ea a fost totuşi executată, Enescu şi Menuhin insistînd în acest sens. Cei trei excelenţi interpreţi mi-au prezentat *Trio*-ul la mare înălţime : Jianu la flaut, Tornea la oboi, Metani la clarinet. Le sunt profund recunoscător. Rezultatul : un mare succes, aplauda mult şi publicul din sală. Menuhin se îndreaptă rapid spre mine şi-mi spune : „Domnule Feldman, piesa dumitale întrece toate aşteptările mele. Te felicit mult de tot."

D.P. Cu acel prilej Yehudi Menuhin îi scria entuziasmat lui George Enescu la 20 mai 1946 : „Ludovic Feldman este din toate punctele de vedere o persoană respectabilă. O persoană demnă de sprijinul nostru, de ajutorul şi de tradiţia muzicală pe care o reprezintă. Ştiu că va dăinui cu glorie şi faimă peste numele ei." Şi tot atunci George Enescu declara următoarele : „Ludovic Felman are un real talent de compozitor. Cînd zic *real* asta înseamnă mult. Şi este de dorit ca acest talent să stîrnească cît mai mult interes, şi să i se acorde cît mai mult ajutor, pentru ca să poată produce în linişte lucrări muzicale însemnate."

L.F. Am rămas mai departe violonist la Filarmonică pînă în anul 1953, cînd am fost pensionat. Deci marele Enescu a intervenit în diversele ocazii în favoarea mea. I-am purtat şi-i port mereu o profundă recunoştinţă. Eram fericit cînd puteam şi eu să-i fac o serie de servicii. Eram oricînd la dispoziţia lui. Dar am comis o greşeală mare, din păcate, şi nu-mi iert niciodată asta. E vorba despre următoarele : cît timp concertele Filarmonicii aveau loc în sala *Patria*, Enescu se aşeza înainte de începerea concertului pe un scaun, în spatele cortinei lăsate, şi eu aveam misiunea să-l avertizez cu 5—6 minute înainte, ca să se pregătească pentru ieşirea pe scenă. Cînd se aşeza, deci, pe scaun, circa 15 minute înainte de începerea concertului, îmi făcea mai întotdeauna un semn să vin lîngă dînsul. Îi plăcea să stea de vorbă cu mine. Îmi povestea lucruri foarte, foarte interesante, începînd cu amintiri din tinereţe şi din întreaga sa carieră muzicală şi din aceea de interpret, şi din aceea de compozitor, carieră extrem de complexă şi bogată. Datoria mea ar fi fost să notez într-un carnet special toate cele povestite şi să nu mă bizui numai pe memorie. E adevărat, eram foarte surmenat şi ca violonist în orchestră, şi la Concertele de la Enescu de acasă, şi în alte formaţii camerale, şi ca profesor particular, în plus, mă căzneam din răsputeri să lucrez în continuare la compoziţiile mele. N-am mai apucat deci să aştern pe hîrtie toate conversaţiile cu Enescu. Tare păcat. Într-o zi i-am spus : „Maestre, dacă dvs. personal v-aţi scrie o autobiografie ar fi cea mai interesantă, mai impresionantă, mai originală biografie care s-a scris vreodată." — „Ah, nu, nu" — a răspuns Enescu. „N-am talent pentru aşa ceva. Nu-mi place deloc treaba asta. O va face prietenul Ciomac şi alţii".

De unele povestite de Enescu îmi aduc aminte, dar pe multe le-am uitat. Tare păcat. De pe atunci începuse boala lui, care apoi avea să-i devină fatală. Uneori nu dormise toată noaptea. Venea extrem de obosit de acasă. Dar nu renunţa niciodată să dirijeze concertul programat. Nu pot uita că în momentul cînd punea mîna pe baghetă şi se îndrepta spre pupitrul de dirijor devenea subit un om plin de foc, din care emana o energie prodigioasă, de neînchipuit, parcă era „Zeus tonans". Nu se mai observa nici urmă de oboseală şi tot concertul devenea, ca întotdeauna, un eveniment artistic *absolut unic*.

Mă reîntorc la autobiografia mea. Deci, cu toate că am rămas mai departe violonist la Filarmonică, am dat totuşi la iveală o serie de noi compoziţii pentru orchestră, pentru formaţii de cameră, pentru instrumente solo etc. În anul 1948 scrisesem *Suita nr. 2 pentru vioară şi pian* care a fost deseori executată, folosită şi pentru scopuri didactice etc. (stilul folcloric predomină în această piesă). Mi-a venit

ideea să o transcriu și pentru orchestră simfonică. Și, cînd terminasem orchestrația, i-am înmînat-o maestrului George Georgescu ca s-o judece. A programat-o imediat și a executat-o în primă audiție la Ateneu cu Filarmonica, la 21 iunie 1949.

D. P. Și în anul 1950, **Suita nr. 2** a fost dirijată de George Georgescu la Ateneul Român, la 22 ianuarie și la 5 noiembrie, așa cum este consemnat în volumul *Filarmonica „George Enescu" din București* (1868—1968) semnat de Viorel Cosma. În anii următori a mai fost programată la 10 mai 1952 și 17/18 ianuarie 1953 sub bagheta lui Theodor Rogalski, la 2/3 iunie 1956 sub bagheta lui Mircea Basarab și la 30/31 octombrie 1960 din nou sub bagheta lui George Georgescu.

L.F. Cînd a fost tipărită **Suita nr. 2** pentru orchestră i-am dedicat-o lui George Georgescu. Pînă la sfîrșitul vieții sale, acest mare dirijor mi-a păstrat o deosebită apreciere, o deosebită prietenie. Și eu îl admiram din toată inima, îmi era foarte, foarte drag. Și cu soții Constantin și Viorica Silvestri, soția mea, Alice și cu mine eram buni prieteni. Într-o zi, maestrul Silvestri mi-a cerut o compoziție specială ca să o dirijeze la Filarmonica al cărei director devenise pentru cîțiva ani. Am scris pentru dînsul *Preludiul și fuga* în 1950, pe care a executat-o trei ani de-a rîndul de trei ori. În 1953 Silvestri a părăsit directoratul Filarmonicii, iar eu, în același an, am fost pensionat și am putut, în fine, să mă dedic exclusiv compoziției ! Dar ce s-a întîmplat ? Am fost solicitat cu insistență să accept locul de președinte al comisiei de muzică simfonică și de cameră a Uniunii compozitorilor. Președintele Uniunii era pe atunci maestrul Ion Dumitrescu, care devenise un foarte apreciat și drag coleg și prieten al meu. Această comisie judeca toate creațiile componistice din toată țara, întocmind referatele necesare. Pe de o parte era o deosebită cinste pentru mine, dar a însemnat totodată și o muncă foarte obositoare. Fără îndoială că judecarea numeroaselor creații devenea și un real stimulent pentru mine. Aveam doar o seamă de compozitori la foarte mare înălțime, dar îmi răpea și mult timp, iar ascultarea numeroaselor imprimări pe bandă, pentru referatele definitive și totodată prezentarea celor deosebit de reprezentative vizitatorilor străini — compozitori, dirijori, concertiști, profesori, muzicologi etc. — puneau auzul meu la o grea încercare. Poate că scăderea mare a auzului meu se datorează și acestei activități, în afară de îndelungata mea carieră de violonist în orchestră, formații de cameră etc. Tristă situație pentru un compozitor !

În anul 1963 am fost eliberat din funcția de președinte al comisiei de muzică simfonică a Uniunii. Între timp făcusem și cîteva voiaje în calitate de compozitor în diferite țări : Uniunea Sovietică, Anglia, Cehoslovacia, Bulgaria, apoi, odată, în Berlinul Occidental, unde mi s-au executat *Variațiunile simfonice*, apoi de cîteva ori și la Paris. Aci, bunul meu prieten și coleg Marcel Mihalovici a prezentat lucrarea mea *Concert pentru două orchestre de coarde, pian, celestă și percuție*, cred că în anul 1966 sau '67, comisiei de muzică a Radioului, din care făcea și el parte. Piesa mea a obținut unanimitate de voturi favorabile, lucru foarte, foarte rar. Imediat a fost difuzată la emisiunile de la Radio-Paris și, un an mai tîrziu, a fost programată la un concert public, tot la Radio. Pe program figurau patru piese scrise exclusiv pentru două orchestre de coarde, începînd cu una a unui fiu al lui Sebastian Bach și terminînd cu a mea. Atît interpretarea anterioară, cît și aceea din acest concert o datorez dirijorului de renume, André Girard și orchestrei de cameră a Radioului Paris, al cărei șef era de multă vreme. De atunci a început prietenia reciprocă cu acest mare dirijor. Am reușit să obțin pentru el, cum dorea de mult, să dirijeze un concert al Filarmonicii „George Enescu" la București, cred la sfîrșitul lui iunie 1970 sau '71. A obținut un remarcabil succes și tot atunci mi-a cerut să compun o lucrare nouă pentru orchestra lui camerală de coarde. Am scris-o, dar cînd am terminat schița mi-am dat seama că e prea dramatică și tumultuoasă pentru o astfel de orchestră, numai de coarde, și i-am cerut permisiunea lui Girard să mai adaug cîteva instrumente : pian, xilofon și baterie. A fost de acord dar a subliniat că, în cazul unui turneu cu orchestra lui, nu va putea programa lucrarea mea. Și așa s-a și întîmplat. Venind și la București cu orchestra lui, n-a putut s-o prezinte publicului nostru. I-am dat titlul de *Simfonie concertantă*. Este destul de dificilă. Prima ei audiție a avut loc la Paris, la 11 ianuarie 1973, obținînd unul dintre cele mai frumoase succese din viața mea.

D.P. Ori de cîte ori l-am vizitat pe maestrul Ludovic Feldman, l-am găsit la masa de lucru, scriind note, veghind parcă, nu numai asupra logicii înlănțuirii lor, ci și asupra esteticii lor grafice.

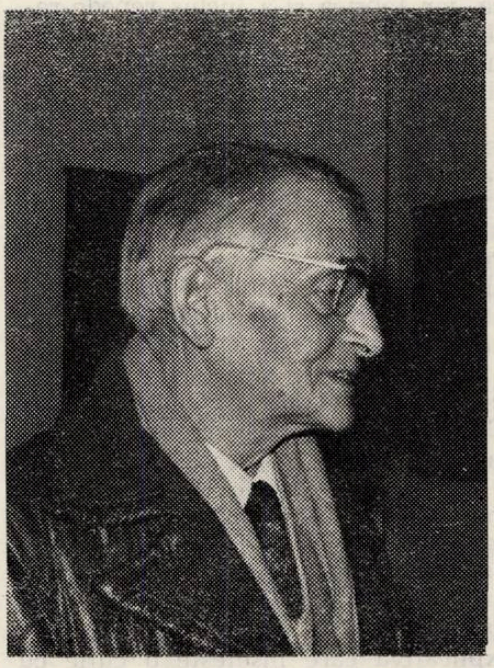
L.F. În ciuda vîrstei mele, am mai creat o serie de noi lucrări ca de exemplu *Marș triumfal pentru orchestră* (1974), *Concertino pentru orchestră camerală* (1975), *Episoade și viziuni pentru orchestră* (1976), *Cvintetul nr. 2 pentru vioară, clarinet, violă, violoncel și pian* (1977), am terminat o *Simfonie omagială* pentru orchestră mare (1979), un *Trio*, un *Poem simfonic* în 1981 și am în lucru *Poemul simfonic nr. 2.*

D.P. În 1978, Ludovic Feldman a fost distins cu Premiul „G. Enescu" al Academiei Române pentru lucrarea *Concertino*, iar în 1982 cu Premiul de creație al Uniunii Compozitorilor pentru lucrarea *Piesă de concert pentru orchestră de suflători*, dedicată formației *Omnia*. În încheierea interviului, l-am rugat pe maestrul Ludovic Felman să ne împărtășească gîndurile sale despre școala românească de compoziție, condusă pe culmi de nume ca George Enescu, Paul Constantinescu, Mihail Jora, Marțian Negrea, Mihail Andricu și mulți alții.

L.F. Doresc foarte mult să-mi exprim părerea cea mai sinceră despre școala românească de compoziție. Am avut doar zeci de ani ocazia s-o cunosc din plin și s-o judec, atît în calitate de solist, de violonist în orchestră și în diferite formații camerale, cît și în aceea de compozitor — zece ani în comisiile de muzică simfonică și de cameră ale Uniunii, plus audierea a numeroase concerte cu lucrări românești. Consider această școală românească de compoziție drept una extrem de valoroasă, una dintre cele mai prestigioase din toată lumea.

Despina PETECEL

HARRY BRAUNER



Notă biografică. S-a născut în Piatra-Neamț la 24 februarie 1908. Studii: Muzica la Conservatorul din București (1925—1929), cu D. G. Kiriac, A. Casaldi, Șt. Popescu, G. Breazul și C. Brăiloiu. Paralel a frecventat cursurile de sociologie cu Dimitrie Gusti și de estetică cu Tudor Vianu la Universitate. În 1934 obține o bursă pentru studii folclorice la Paris, unde lucrează la Muzeul „Trocadero" cu André Schaeffner. Activitate didactică: Profesor de muzică la Liceul „Sf. Haralambie" din Turnu-Măgurele (1929—1932, la liceele bucureștene „Sf. Sava", „Mihai Viteazul" și „Matei Basarab" (1932—1935) și la Liceul teoretic evreiesc „Barbu Delavrancea" din București (1940—1944). Într-o vreme (1932—1935) l-a suplinit pe C. Brăiloiu la catedrele de istoria și estetica muzicii de la Conservator și de la Academia de muzică religioasă a Sf. Patriarhii. Mai tîrziu a funcționat în calitate de profesor și șeful catedrei de folclor de la Facultatea de muzică a Institutului de arte din București (1948—1950). Încă din anii studenției a început să colaboreze cu C. Brăiloiu în cadrul „Arhivei de folklore a Societății Compozitorilor Români", întemeiată de acesta în 1928. A făcut numeroase culegeri de muzică populară din toate ținuturile țării (peste 5.000 de melodii). În dubla sa calitate de membru al Secției monografice a Institutului Social de sub conducerea lui D. Gusti (1928—1938) și de cercetător științific al „Arhivei de folklore", a luat parte la marile campanii monografice din Drăguș-Făgăraș (1929) Runcu-Gorj (1930) și Șanț-Năsăud (1935). Colaborarea sa cu „Arhiva de folklore" s-a întrerupt în anul 1939. A preluat conducerea acesteia în 1944, transformînd-o în 1949 în „Institutul de folclor". A desfășurat o bogată activitate de punere în valoare a folclorului, a susținut numeroase conferințe, comunicări și emisiuni radiofonice ilustrate cu documente sonore autentice, între care ciclul „Geografia muzicală a României" (1944—1949) și a publicat studii, eseuri, articole, recenzii ș.a. în *Contemporanul, Flacăra, Tribuna României, La Roumanie d'aujourd'hui, Orizont, Magazin, România liberă* etc. Parte din scrieri le-a adunat în volumul *S-auzi iarba cum crește*, București 1979. Colaborator al „Arhivelor internaționale ale dansului" din Paris, membru onorific al „Societății engleze de dans și cîntec popular" din Londra (1939), consilier pentru folclor la Fundațiile Regale (1944—1947), la Radiodifuziunea Română (1944—1949), la Ministerul Informațiilor (1945) și la Casa de discuri „Electrecord" (1958). A făcut parte din mai multe jurii ale unor concursuri muzicale în țară și peste hotare („Cinquième Biennale de Paris" în 1967). Activitate componistică: A scris cîntece pentru copii (cor unison și pian), cîntece populare românești armonizate pentru voce și pian, aranjamente pentru voce și orchestră populară (sub pseudonimul H. Tomașiu) și poemul pentru voci și percuție *La moartea lui Ștefan cel Mare*, textul de Șt. O. Iosif (primă audiție la „Centre d'Expression" din Paris, 23 februarie 1968).

Colaborarea și mai pe urmă prietenia mea cu Harry Brauner a început într-o zi însorită de toamnă, la 10 septembrie 1935, cînd împreună cu Ilarion Cocișiu, vrednic și destoinic cercetător al cîntecului popular (din nefericire prea devreme plecat dintre noi), am poposit în comuna Șanț, minunată așezare năsăudeană de sub Munții Rodnei. Se desfășura aci o mare și complexă campanie monografică, sub conducerea lui Dimitrie Gusti. Culegerea și studierea muzicii populare a locului revenea „Arhivei de folklore" a Societății Compozitorilor Români, întemeiată de dascălul nostru Constantin Brăiloiu în 1928. Peste cîteva zile a venit și dînsul și vreme de aproape o lună de zile am lucrat împreună. Pentru mine era debutul : cea dintîi culegere pe teren la care luam parte. Colegii mei mai vîrstnici Ilarion și Harry aveau în urma lor o bogată experiență. Harry Brauner a început să lucreze alături de C. Brăiloiu din clipa în care a luat ființă arhiva, iar Ilarion Cocișiu li s-a alăturat în scurtă vreme, aducînd cu sine o bogată zestre de cîntece, pe care le-a adunat din comuna sa natală de pe Tîrnava Mare, Retiș (actualmente în județul Sibiu). H. Brauner luase parte activă la campaniile monografice din Drăguș-Făgăraș (1929) și Runcu-Gorj (1930), alături și sub îndrumarea lui C. Brăiloiu, campanii în care s-a desăvîrșit metoda de cercetare a folclorului muzical, elaborată de marele nostru învățat, vestită și devenită mentor în cercurile de specialitate din lume,

în urma publicării ei în 1931 la București și la Paris, sub modestul titlu : *Schiță a unei metode de folklore muzical.* În Șanț am făcut echipă cu I. Cocișiu, cu care locuiam la aceeași gazdă, în aceeași odaie. Ne întîlneam însă regulat cu H. Brauner în rodnice schimburi de experiență și de coordonare a cercetărilor.

L-am admirat de la bun început pe Harry Brauner pentru bogatele cunoștințe pe care le-a acumulat și l-am îndrăgit pentru alesele sale calități sufletești. Cu prietenie și nespusă căldură m-a făcut să-l urmez, să-i împărtășesc interesul și pasiunea pentru cît mai temeinica cunoaștere a creațiilor artistice ale poporului. În nenumărate rînduri l-am asistat în munca de culegere făcută în cadrul arhivei, cu feluriți cîntăreți și instrumentiști de la țară, pe care viața i-a purtat în Capitală. Am învățat, alături de el, mult și multe din tainele meseriei. În 1936 am fost, zi de zi, martorul unui extraordinar studiu de organologie, făcut cu un vestit cobzar din Teiș-Tîrgoviște. Descrierea instrumentului cu terminologia aferentă, tehnica de cîntare a cobzarului și mai ales codificarea gîndirii armonice tradiționale a rapsodului sînt de mare interes științific. Pentru studierea, ca sub microscop, a „țiiturilor", formulele ritmico-armonice cu care cobzarul „ținea", adică acompania, Harry Brauner a imaginat o transcriere sinoptică cu o pereche de portative pentru fiecare grup de coarde din cele patru ale instrumentului, cu însemnarea exactă nu numai a tuturor sunetelor obținute dar și a chipului și direcției în care strunele erau „bătute" de pana de gîscă a muzicantului. *Cobza lui Vasile Bursuc,* ms. cu nr. 5, păstrat în colecțiile Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, rămîne o lucrare de specialitate fără pereche. (Chiar neterminată, ea merită cu prisosință să fie publicată, spre folosul nostru al tuturor). Capitolul despre cobză al lucrării mele *Instrumentele muzicale ale poporului român* (București 1956), ca și o însemnată parte a studiului *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc* (republicat în volumul *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii,* Vol. II, București 1980, p. 22—116), sînt tributare acestei importante scrieri. Înalta valoare științifică a culegerilor de folclor muzical făcute de Harry Brauner (peste 5.000 de piese), constă în precizia și acuratețea cu care a urmărit, pas cu pas, prescripțiile metodei de cercetare codificată de Constantin Brăiloiu, metodologie la a cărei cristalizare și-a adus și dînsul contribuția.

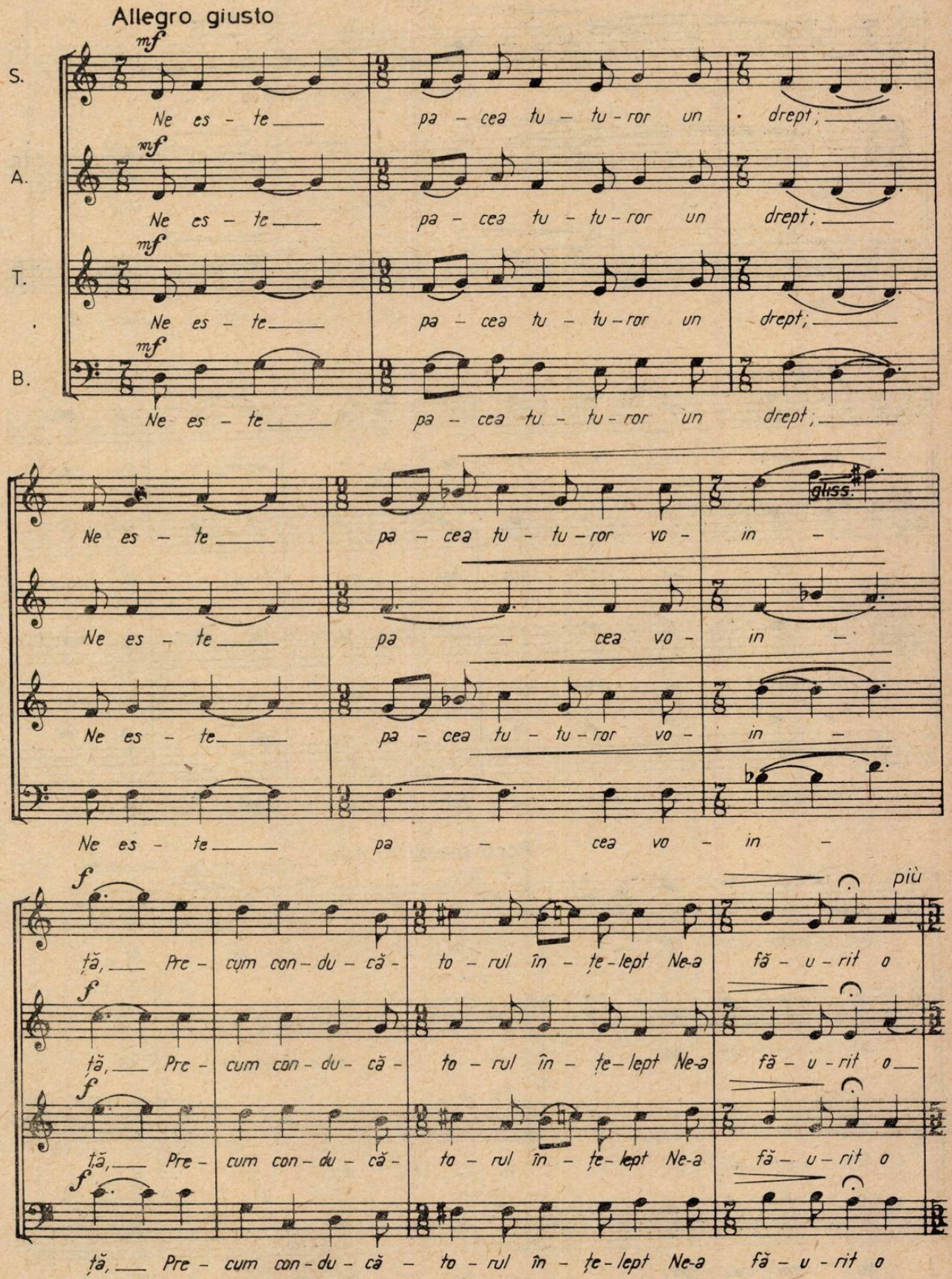
Entuziasmul lui Harry Brauner era contagios. Cîte castele în Spania nu ne-am clădit, cînd, în urma unei întîmplări — era tot prin 1936 — a primit sarcini de decizie în activitatea artistică a unei noi fabrici de discuri : „Lifa". În sfîrșit, vom avea la îndemînă o fabrică adevărată, care să înregistreze cele mai alese creații de muzică populară, de la cei mai de seamă interpreți pe care i-am descoperit și îi vom descoperi în viitor ! În fine, se vor pune în circulația comercială discuri cu muzică populară autentică, de înaltă valoare artistică, contracarînd muzica adesea mediocră și nu o dată vulgară, difuzată de celelalte case editoare, călăuzite, cu rare excepții, doar de goana după cîștiguri cît mai mari ! Discurile, cu emblemele „Lifa" și „Pan", s-au dovedit însă de prea slabă calitate tehnică, iar fabrica și-a închis repede-repede porțile. Nouă folcloriștilor — inclusiv profesorului nostru Constantin Brăiloiu —, ni s-a spulberat un vis ! (După cum am arătat cu alt prilej, C. Brăiloiu a urmărit cu multă perseverență, din păcate în van, proiectul de a dobîndi o fabrică de discuri pe seama Societății compozitorilor români sau măcar controlul efectiv asupra producției unei asemenea întreprinderi).

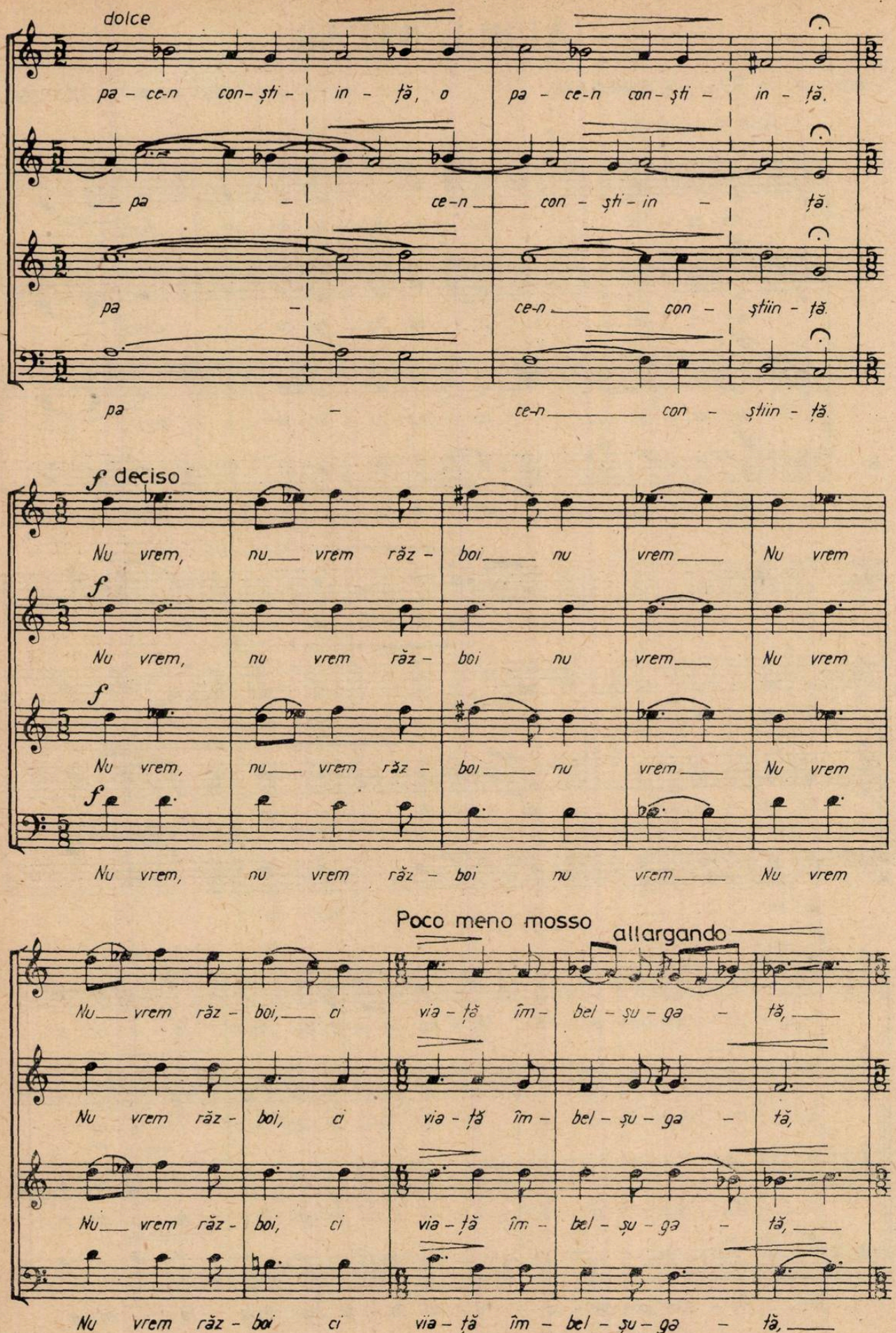
În biroul lui Harry Brauner de la Casa de discuri „Lifa", am cunoscut-o pe Maria Tănase, pe atunci actriță de revistă. O lume întreagă o știe și o prețuiește drept una dintre cele mai interesante întruchipări ale cîntecului nostru popular. Cîți însă știu că cel care a îndemnat-o și a îndrumat-o înspre folclor a fost Brauner ? Multe din cîntecele Mariei Tănase, totodată mari succese ale artistei, au fost învățate de pe cilindri de fonograf și discurile de gramofon speciale ale „Arhivei de folklore a Societății Compozitorilor Români", sub competenta supraveghere a lui H. Brauner. (În broșura explicativă care însoțește o cutie cu cele cinci discuri ale Mariei, editată în 1980 de „Electrecord", am arătat că o seamă din cîntecele culese de cercetătorii arhivei ar fi rămas uitate, fără intervenția ei creatoare, prin care au fost chemate la o nouă viață, astfel : *Cine iubește și lasă..., Frică mi-e că mor ca mîine..., Nu vine mîndru, nu vine !... Hai, maică, la iarmaroc..., Rău mă doare inima...* ș.a.) Într-o vie acțiune de punere în valoare a cîntecului nostru popular, Harry Brauner a continuat să se ocupe de îndrumarea altor soliști, ca să nu-i amintesc decît pe Ionela Prodan, Alexandru Mica și Maria Dragomiroiu, pe care nu o dată i-am întîlnit în locuința sa din Drumul Taberei.

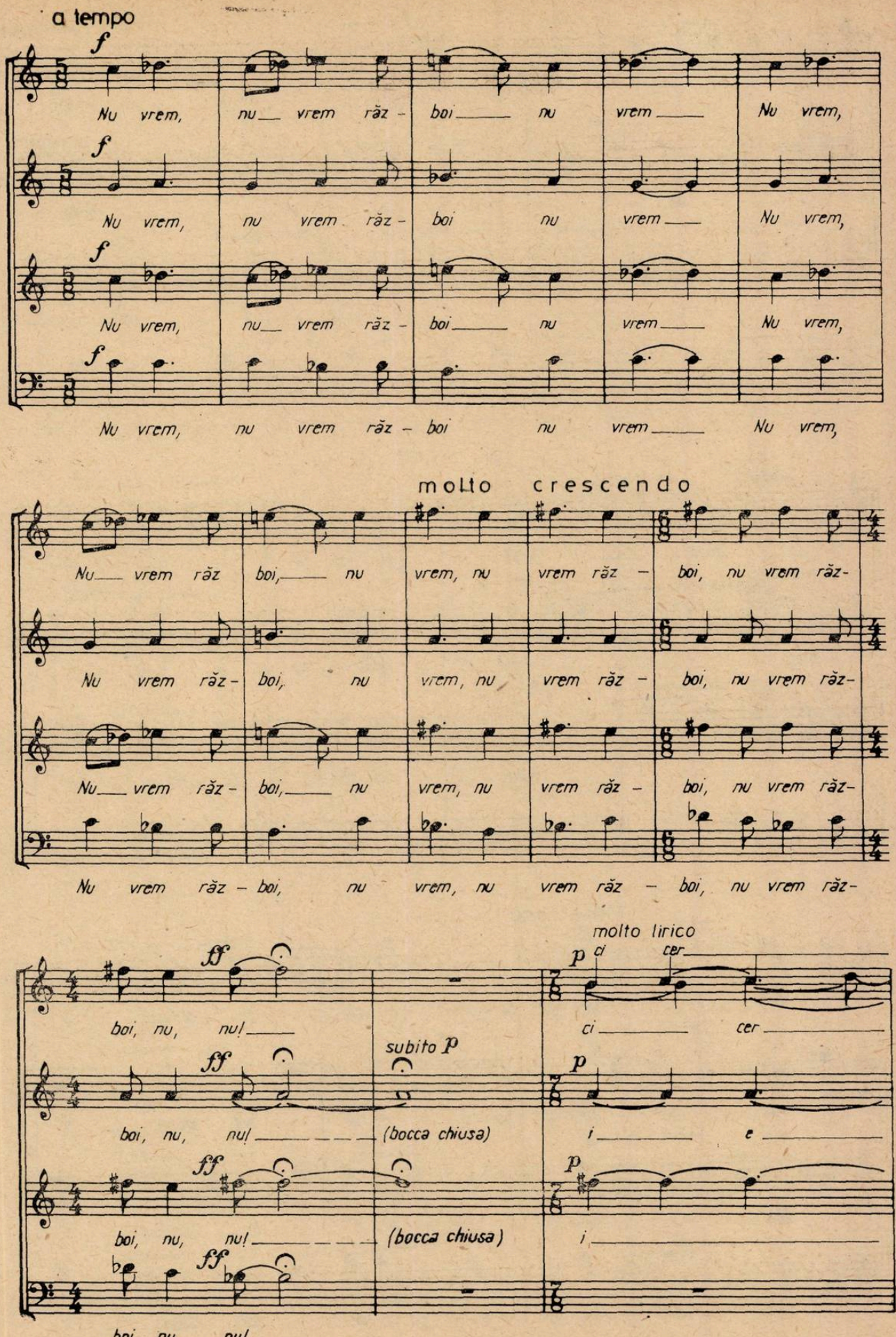
În aceeași acțiune de multilaterală popularizare a celor mai alese comori ale folclorului se înscrie și programarea unor echipe de dansuri populare în spectacole de înalt prestigiu peste hotare, sub îndrumarea lui C. Brăiloiu : faimoasa echipă de călușari din Pădureți-Argeș și o interesantă echipă de țărani bucovineni la Londra (1935 și 1937), preprecum și o valoroasă și viguroasă echipă de țărani din Bengești-Gorj la Istambul (1936). De unul singur, Harry Brauner întovărășește

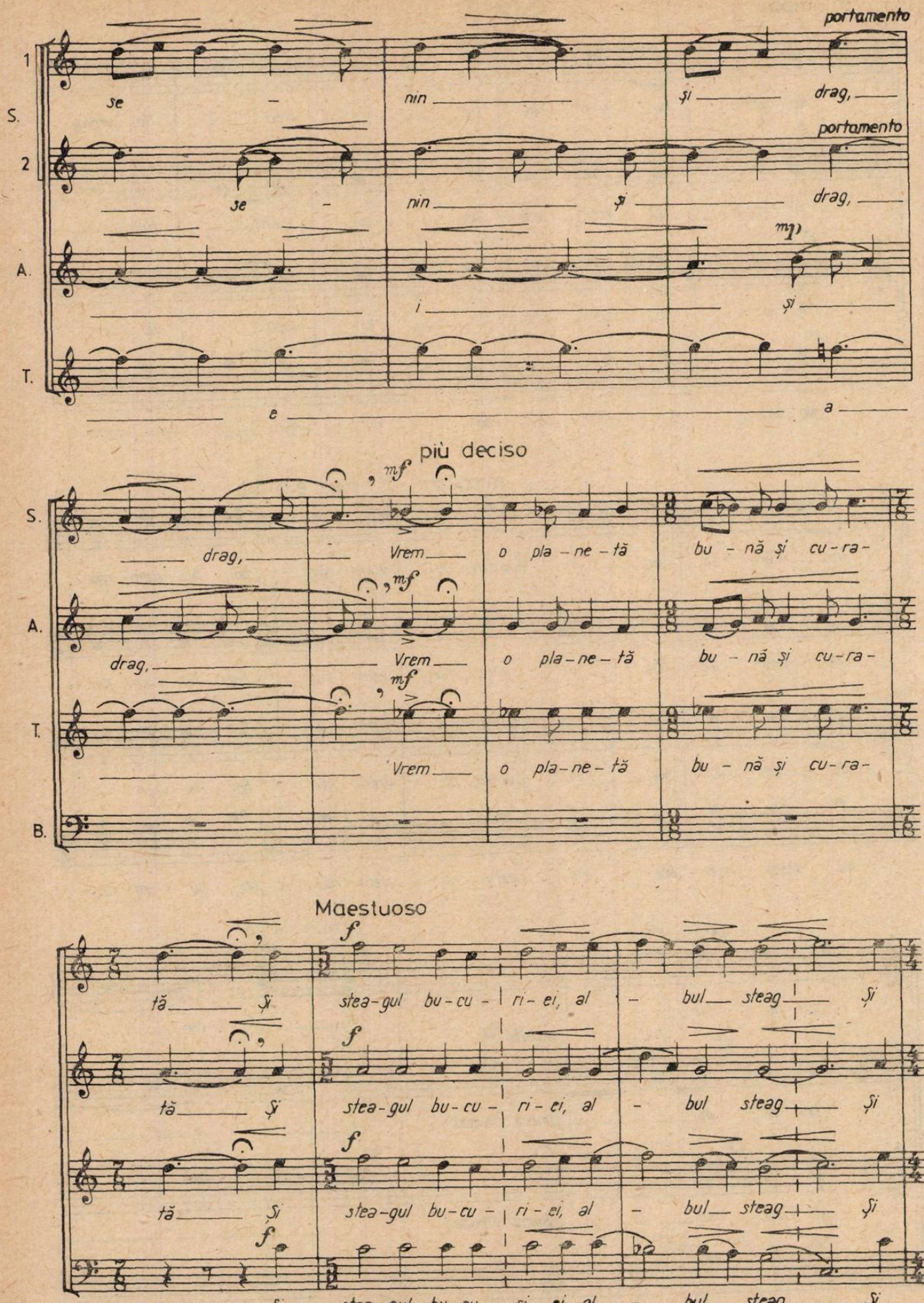
ALBUL STEAG

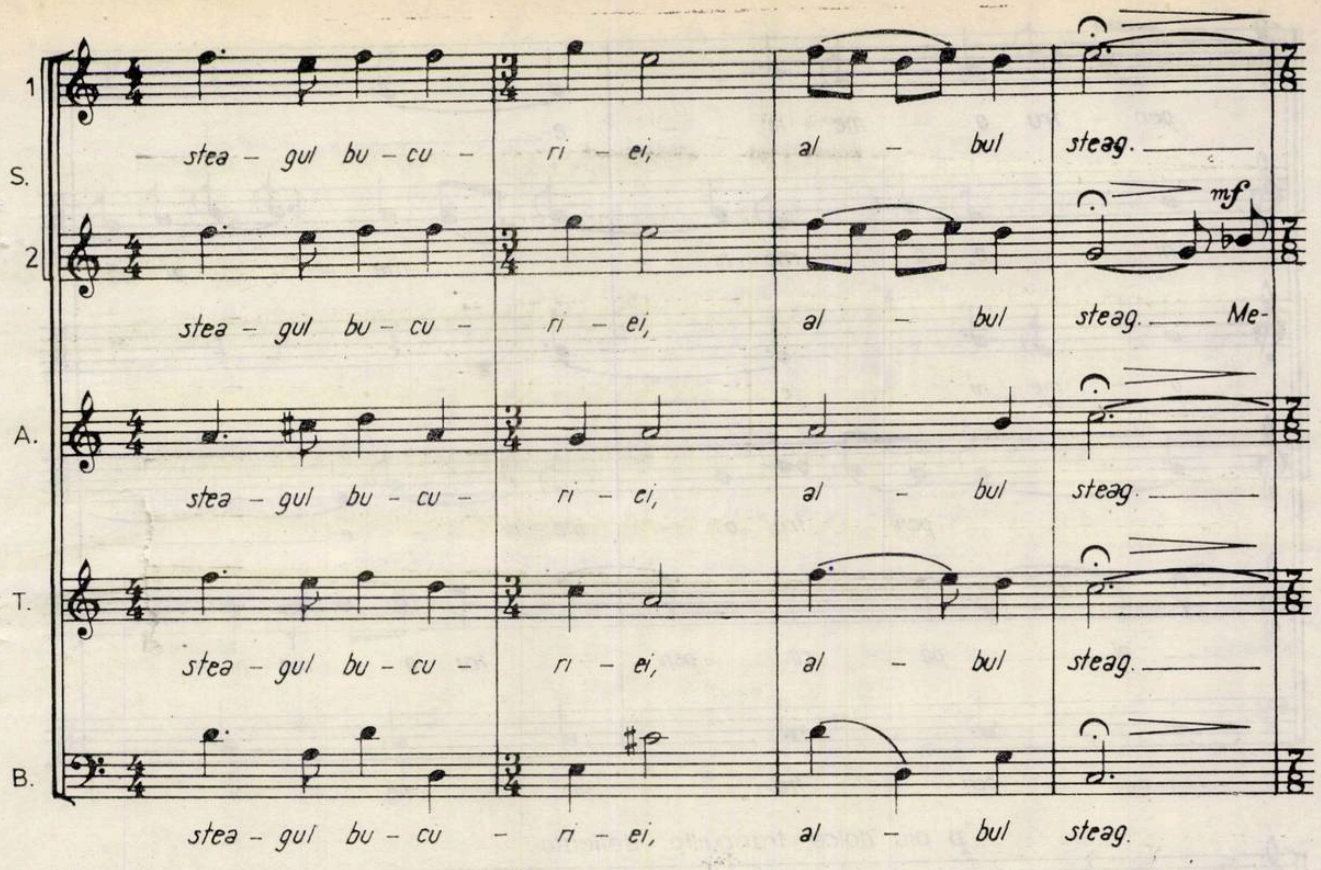
Versurile de RUSALIN MUREȘANU — *Muzica de* CHRISTIAN ALEX. PETRESCU

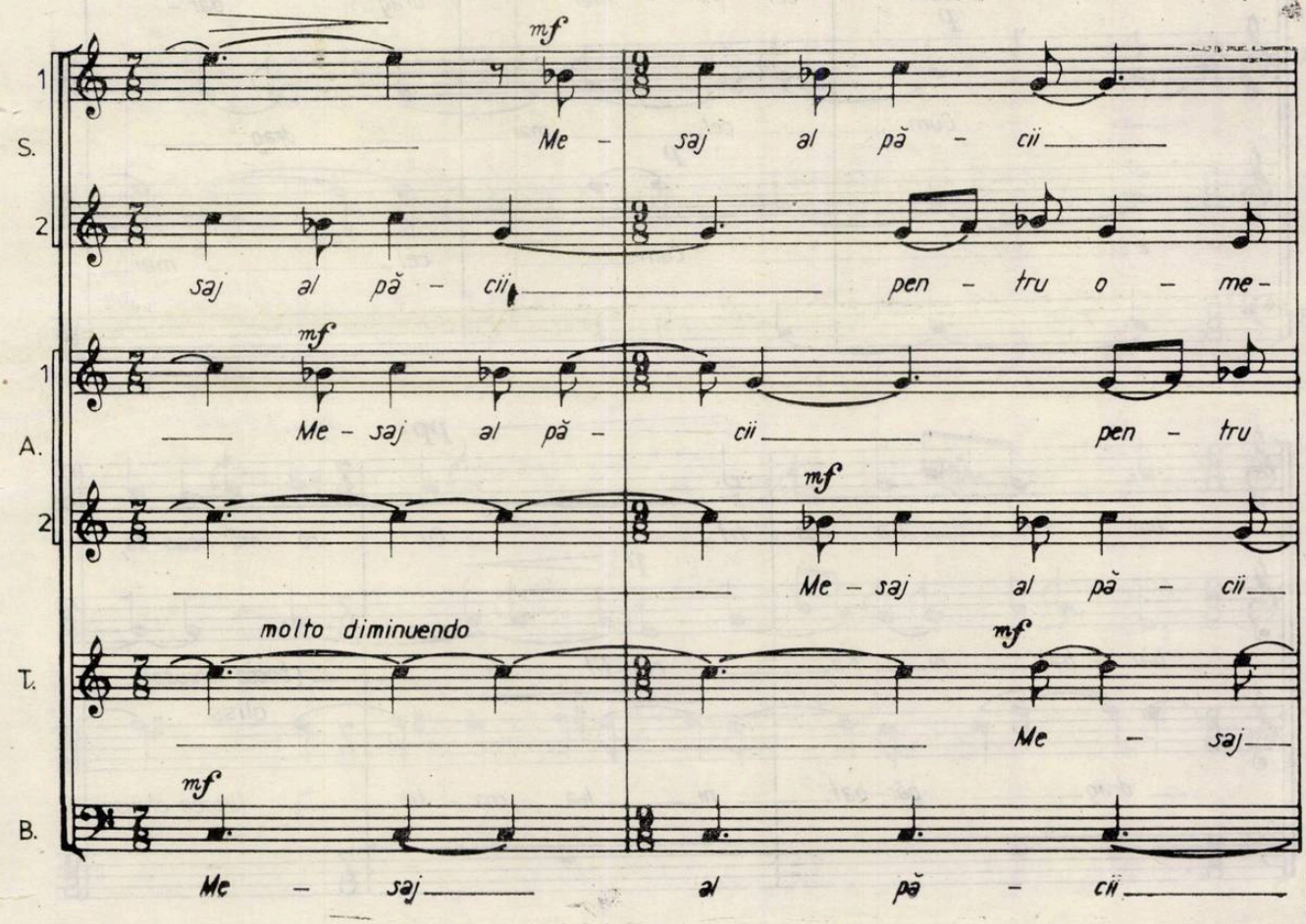


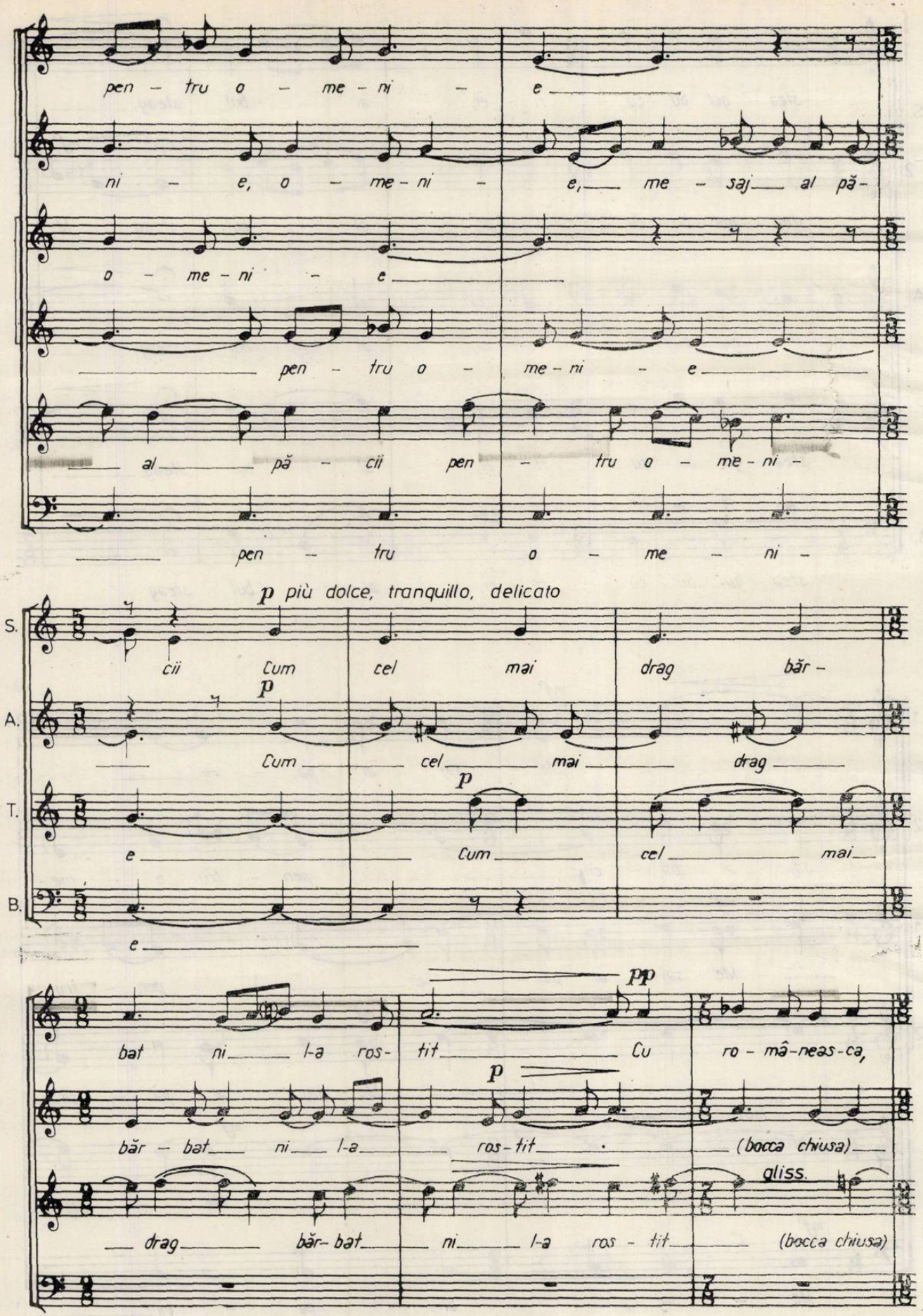

dolce
pa - ce-n con- ști - in - ță, o pa - ce-n con- ști - in - ță.
pa - ce-n con - ști - in - ță.
pa - ce-n con - știin - ță.
pa - ce-n con - știin - ță.
f deciso
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
f
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
f
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
f
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
Poco meno mosso
allargando
Nu vrem răz - boi, ci via - ță îm - bel - șu - ga - tă,
Nu vrem răz - boi, ci via - ță îm - bel - șu - ga - tă,
Nu vrem răz - boi, ci via - ță îm - bel - șu - ga - tă,
Nu vrem răz - boi ci via - ță îm - bel - șu - ga - tă,

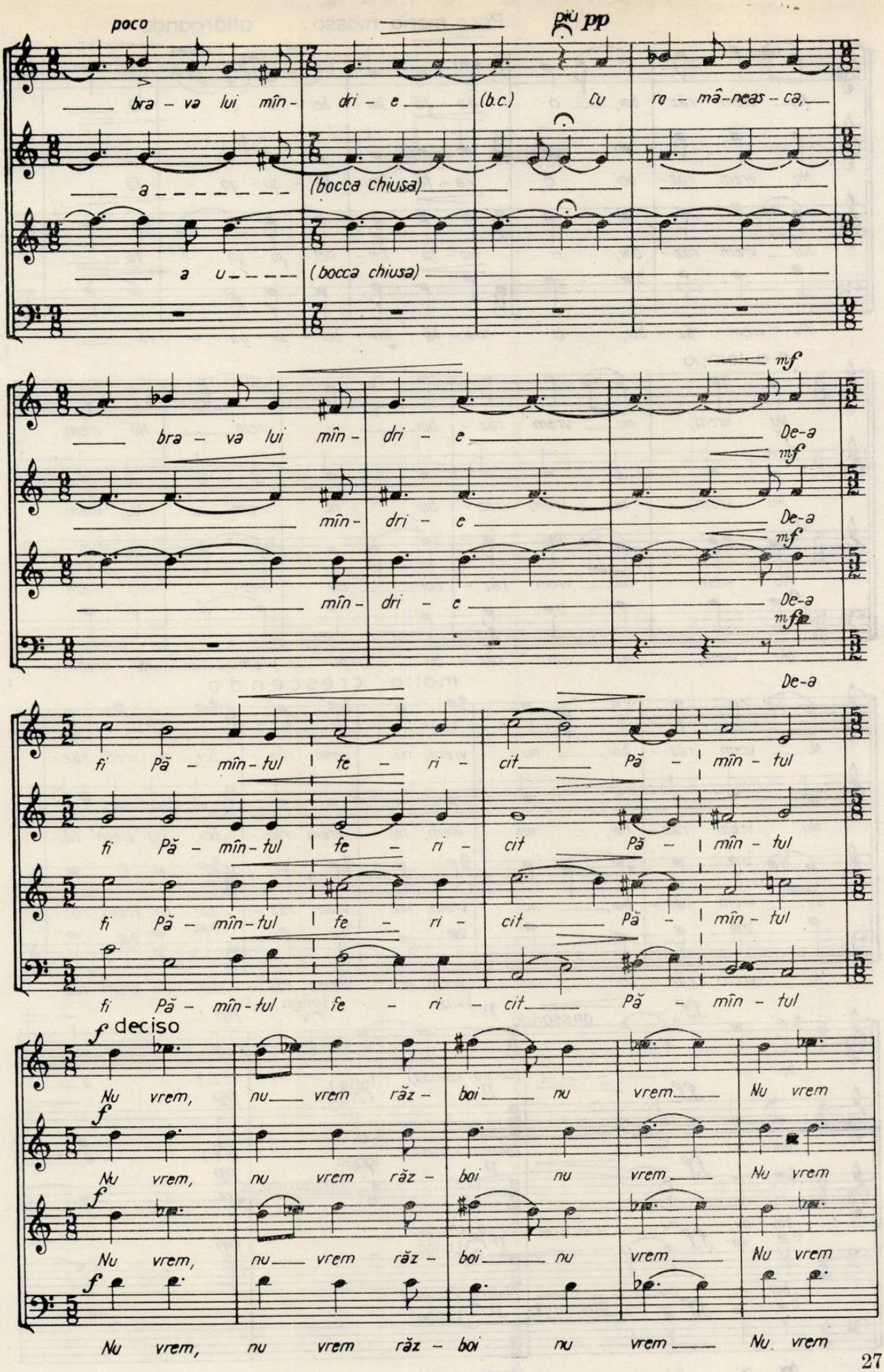

a tempo
f
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem,
molto crescendo
Nu vrem răz - boi, nu vrem, nu vrem răz - boi, nu vrem răz-
molto lirico
p
ci cer
ff
boi, nu, nu!
subito p
(bocca chiusa)
i e

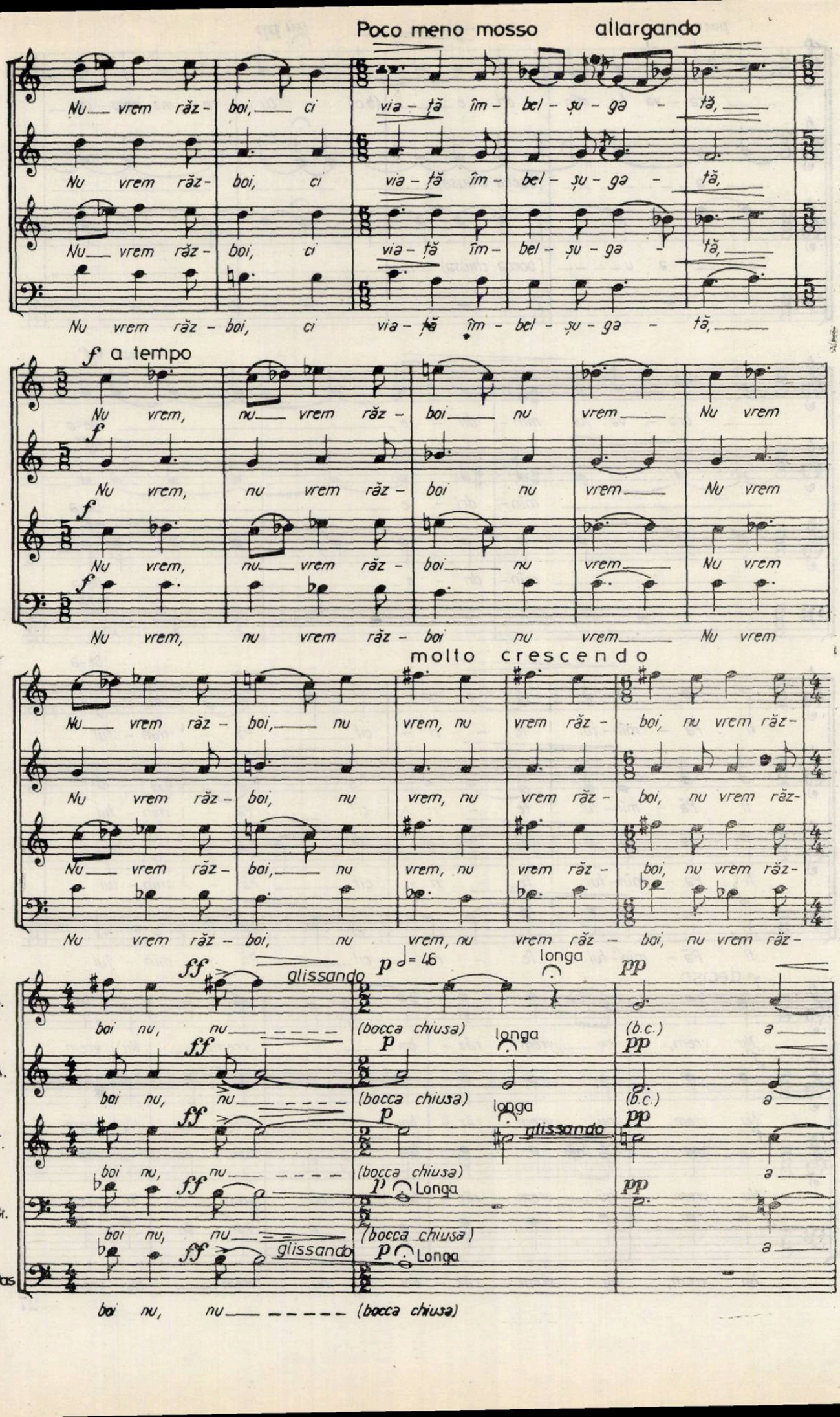

portamento
1
S.
2
A.
T.
se - nin și drag,
portamento
se - nin și drag,
mf
i și
e a
più deciso
mf
drag, Vrem o pla-ne-tă bu-nă și cu-ra-
drag, Vrem o pla-ne-tă bu-nă și cu-ra-
Vrem o pla-ne-tă bu-nă și cu-ra-
B.
Maestuoso
f
tă și stea-gul bu-cu-ri-ei, al-bul steag și
tă și stea-gul bu-cu-ri-ei, al-bul steag și
tă și stea-gul bu-cu-ri-ei, al-bul steag și
și stea-gul bu-cu-ri-ei, al-bul steag și

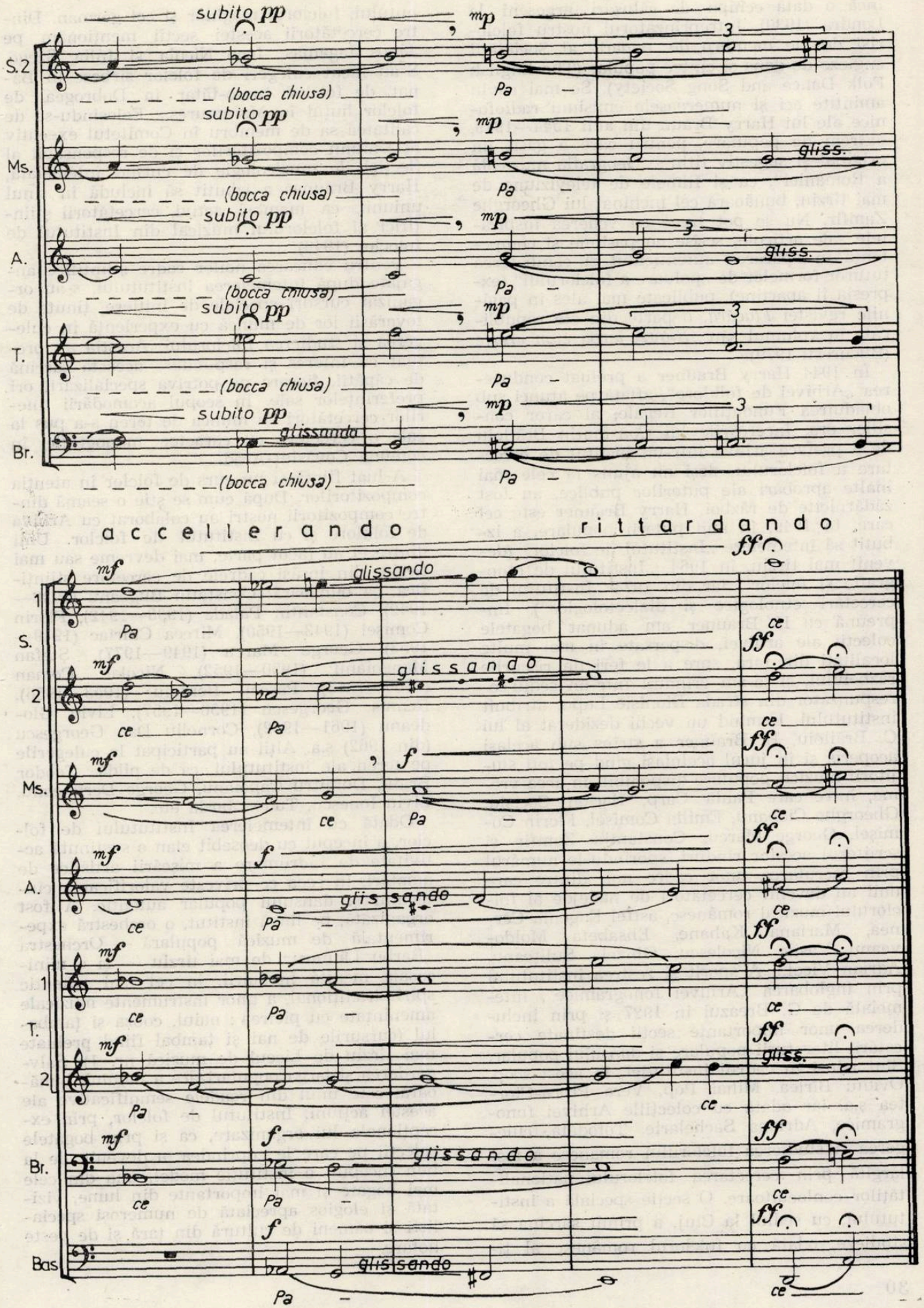

1
S.
2
A.
T.
B.
– stea – gul bu – cu – ri – ei, al – bul steag.
stea – gul bu – cu – ri – ei, al – bul steag. Me-
stea – gul bu – cu – ri – ci, al – bul steag.
stea – gul bu – cu – ri – ei, al – bul steag.
stea – gul bu – cu – ri – ei, al – bul steag.
mf


1
S.
2
1
A.
2
T.
B.
mf
Me – saj al pă – cii
saj al pă – cii pen – tru o – me-
Me – saj al pă – cii pen – tru
Me – saj al pă – cii
molto diminuendo
Me – saj
Me – saj al pă – cii


pen – tru o – me – ni – e
ni – e, o – me – ni – e, me – saj al pă –
o – me – ni – e
pen – tru o – me – ni – e
al pă – cii pen – tru o – me – ni –
pen – tru o – me – ni –
p più dolce, tranquillo, delicato
S.
cii Cum cel mai drag băr –
A.
Cum cel mai drag
T.
e Cum cel mai
B.
e
pp
bat ni l-a ros- tit Cu ro – mâ-neas-ca,
p
băr – bat ni l-a ros-tit .
(bocca chiusa)
gliss.
drag băr- bat ni l-a ros – tit
(bocca chiusa)


poco
più pp
bra - va lui mîn - dri - e (b.c.) cu ro - mâ - neas - ca,
a
(bocca chiusa)
a u
(bocca chiusa)
mf
bra - va lui mîn - dri - e De-a
mîn - dri - e
mîn - dri - e
fi Pă - mîn - tul fe - ri - cit Pă - mîn - tul
f deciso
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem


Poco meno mosso
allargando
Nu vrem răz - boi, ci via - ță îm - bel - șu - ga - tă,
f a tempo
Nu vrem, nu vrem răz - boi nu vrem Nu vrem
molto crescendo
glissando
p ♩= 46
longa
pp
(bocca chiusa)
(b.c.)
S.
A.
T.
Br.
Bas


subito pp
mp
S.2
(bocca chiusa)
Pa
Ms.
gliss.
A.
T.
Br.
glissando
accellerando
rittardando
mf
ff
S.
1
2
ce
f
glissando
Bas

încă o dată echipa de călușari argeșeni la Londra (1939). Întreprinzătorul nostru folclorist devine membru de onoare al Societății engleze de dans și cîntec popular (The English Folk Dance and Song Society). Se mai cuvin amintite aci și numeroasele emisiuni radiofonice ale lui Harry Braun din anii 1944—1949, extrem de populare, pentru care a găsit un original și sugestiv titlu : „Geografia muzicală a României", ca și filmele de televiziune de mai tîrziu, bunăoară cel închinat lui Gheorghe Zamfir. Nu se pot trece cu vederea inspiratele sale articole, scrise cu pasiune și competență în apărarea autenticului și combaterea tuturor formelor de „poluare a folclorului" (expresia îi aparține), publicate mai ales în paginile revistei *Flacăra,* o parte din ele republicate în volumul său : *S-auzi iarba cum crește* (București 1979).

În 1944 Harry Brauner a preluat conducerea „Arhivei de folklore", aflată pe atunci sub oblăduirea Fundațiilor Regale, al căror consilier era. Încercările lui Constantin Brăiloiu de a preface arhiva într-un institut de cercetare a folclorului, deși au ajuns la cele mai înalte aprobări ale puterilor publice, au fost zădărnicite de război. Harry Brauner este cel care, în 1949, în anii puterii populare, a izbutit să întemeieze „Institutul de folclor" (devenit mai tîrziu, în 1964, „Institutul de etnografie și folclor", iar din 1974 „Institutul de cercetări etnologice și dialectologice"). Împreună cu H. Brauner am adunat bogatele colecții ale arhivei, dispersate în mai multe localități din țară, spre a le feri de riscurile războiului, și le-am orînduit într-un sediu corespunzător din strada Dionisie Lupu, atribuit institutului. Urmînd un vechi deziderat al lui C. Brăiloiu, H. Brauner a strîns sub același acoperiș și în jurul aceluiași gînd pe toți slujitorii muzicii populare disponibili în acea vreme, între care Paula Carp, Ilarion Cocișiu, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Florin Comișel, George Marcu, Constantin Zamfir și scriitorul acestor rînduri, sporindu-le numărul prin recrutarea unor cadre noi, dintre care unii au devenit cercetători de nădejde ai folclorului muzical românesc, astfel Eugenia Cernea, Mariana Kahane, Elisabeta Moldoveanu, Vasile Nicolescu, Ghizela Sulițeanu, Adrian Vicol... A sporit și zestrea institutului prin înglobarea „Arhivei fonogramice", întemeiată de G. Breazul în 1927 și prin includerea unor importante secții destinate cercetării literaturii populare și dansului popular. Sînt aduși în cadrul instituției, în acest scop, Ovidiu Bîrlea, Mihai Pop, Vera Proca-Ciortea ș.a. iar odată cu colecțiile Arhivei fonogramice, Adriana Sachelarie. Totodată, culegerea și studierea folclorului românesc a fost lărgită prin cercetarea folclorului naționalităților conlocuitoare. O secție specială a institutului, cu sediul la Cluj, a primit sarcina să studieze, odată cu folclorul românesc al ținutului, folclorul maghiar și cel german. Dintre cercetătorii acestei secții menționăm pe János Jagamas, Ioan Nicola și Júlia Szegö. S-au făcut culegeri de folclor sîrbesc în Banat, de folclor turco-tătar în Dobrogea, de folclor hutul în Maramureș... Folosindu-se de calitatea sa de membru în Comitetul executiv al Uniunii compozitorilor și de responsabil al Secției de muzicologie de curînd întemeiată, Harry Brauner a izbutit să includă în sînul uniunii, ca membri activi, cercetătorii științifici ai folclorului muzical din Institutul de foloclor (1949).

Pentru educarea noilor cadre științifice angajate după întemeierea institutului, s-au organizat cursuri speciale de inițiere, ținute de tovarășii lor de muncă cu experiență în culegerea și studierea folclorului. Aceștia au preluat cu interes și răspundere această sarcină de căpătîi, fiecare pe potriva specializării ori preferințelor sale. În scopul acomodării tinerilor cercetători cu munca de teren s-a pus la cale o cercetare cu caracter monografic în comuna Covăsînț-Arad.

A luat ființă și un curs de folclor în atenția compozitorilor. După cum se știe o seamă dintre compozitorii noștri au colaborat cu Arhiva de folklore și cu Institutul de folclor. Unii dintre ei au făcut parte, mai devreme sau mai tîrziu, din însăși cadrele de cercetare științifică, ca bunăoară: Constatin Bugeanu (1938—1942), Constantin Palade (1938—1942), Florin Comișel (1943—1950), Mircea Chiriac (1949—1953), George Marcu (1949—1977), Ștefan Mangoianu (1950—1952), Nicolae Coman (1960—1963), Pascal Bentoiu (1953—1956), Remus Georgescu (1956—1957), Liviu Glodeanu (1961—1962), Corneliu Dan Georgescu (din 1962) ș.a. Alții au participat la culegerile pe teren ale institutului, ca de pildă : Teodor Bratu, Dumitru Capoianu, George Derieteanu, Liviu Ionescu, Tudor Jarda etc.

Odată cu întemeierea Institutului de folclor, a început cu deosebit elan o susținută activitate de îndrumare a mișcării artistice de amatori, în ceea ce privește valorificarea cîntecului și dansului popular autentic. A fost organizată, pe lîngă institut, o orchestră experimentală de muzică populară — Orchestra „Barbu Lăutaru" de mai tîrziu — și o minișcoală menită învățării, în cel mai autentic spirit tradițional, a unor instrumente muzicale amenințate cu pieirea : naiul, cobza și țambalul (cursurile de nai și țambal fiind preluate mai tîrziu de Liceul de muzică nr. 1). Salvgardarea și larga popularizare a naiului, bunăoară, este unul din roadele semnificative ale acestei acțiuni. Institutul de folclor, prin excepționala lui organizare, ca și prin bogatele colecții pe care le cuprindea, a devenit, de la bun început, o instituție model, una din cele mai bogate și mai importante din lume, vizitată și elogios apreciată de numeroși specialiști și oameni de cultură din țară și de peste hotare.

Am lucrat alături de Harry Brauner și în învățămîntul universitar ,în cadrul catedrei de folclor a Institutului de artă, a cărei conducere i s-a încredințat, în anii școlari 1948/49—1949/50. Dorința noastră a fost să sădim în inimile studenților noștri, muzicienii de mîine, interes și mai ales dragoste pentru cîntecul plămădit de popor în decursul veacurilor. Cursurile trebuiau să fie bine documentate și bogat ilustrate cu exemple vii : documente înregistrate pe discuri de gramofon (magnetofonul încă lipsea) și ori de cîte ori era cu putință, prin prezentarea unor cîntăreți și instrumentiști populari, aduși din toate colțurile țării, ba chiar a unor ansambluri folclorice.

Activitatea desfășurată de Harry Brauner în slujba cîntecului nostru popular ar fi fost încă mai bogată dacă — așa cum am arătat în articolul *Harry Brauner la 75 de ani, O viață închinată cîntecului popular,* publicat în revista *Flacăra* din 25 februarie 1983 — o împrejurare nefericită nu i-ar fi răpit 15 din cei mai frumoși ani ai vieții (1950—1964).

La 24 februarie 1983 Harry Brauner a împlinit 75 de ani. Nu pot încheia aceste rînduri fără să-i doresc, din adîncul inimii, încă mulți ani senini și fericiți și încă multă putere de muncă.

Tiberiu ALEXANDRU

Emilia Comișel

Numeroase generații de studenți ai Conservatorului bucureștean au învățat de la profesoara Emilia Comișel să prețuiască valorile artistice populare, să se apropie cu dragoste și respect de înțelegerea și cunoașterea acestora. Profesoara noastră a intrat de timpuriu în grupul de cercetători atrași de personalitatea lui Constantin Brăiloiu, avînd privilegiul de a se forma sub îndrumarea acestui ilustru savant, alături de alți folcloriști contemporani de seamă.

Era o vreme cînd se lucra cu dificultăți de tot felul, care necesitau mult entuziasm și putere de pătrundere într-un teren în mare parte nedesțelenit ; astfel, a participat la cercetările echipelor conduse de Brăiloiu în Prahova, Dobrogea sau Muscel și Dimitrie Gusti în Ilfov, Prahova sau Turda ; tot atunci i s-au încredințat și misiuni personale în Teleorman și alte ținuturi. Din acea perioadă a începuturilor și pînă astăzi, cu pasiune pentru folclor, putere de muncă rar întîlnită și patriotism ardent, Emilia Comișel s-a dovedit a fi o credincioasă și competentă propagatoare și continuatoare a operei lui Brăiloiu. Ca o adevărată discipolă, a făcut cunoscută publicului larg din țara noastră moștenirea științifică a maestrului, urmîndu-i principiile teoretice, metodologice și dezvoltînd, prin propria-i contribuție unele din dezideratele care au apărut treptat în scopul cunoașterii profunde a creației populare.

În mod constant, Emilia Comișel a împletit munca de cercetare — colaboratoare la Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români (1936—1949), cercetător științific principal la Institutul de folclor (1949—1963) apoi la Institutul de studii sud-est europene (din 1967) — cu cea de predare — profesoară de muzică în București și Ploiești (1942—1949), apoi, începînd din 1949, cadru didactic la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București ; nu în ultimul rînd s-a situat activitatea sa de îndrumare — prin conferințe, lecții, participare în jurii etc., ca și cea de propagandă a valorilor culturii populare românești peste hotare. Parcurgerea foarte succintă a datelor sale biografice ne relevă permanenta tendință către o formație de etnomuzicolog complet, avînd mereu ca model pe marele său profesor, care, așa cum mărturisește astăzi sărbătorita, „mi-a acordat încredere, m-a îndrumat pe drumul cel bun, arătîndu-mi, ca și părinții mei, valoarea inestimabilă a folclorului".

Beneficiem, așadar, de o operă complexă în care roadele preocupărilor științifice se cuvin a fi în primul rînd remarcate. Emilia Comișel nu este numai o pasionată culegătoare (peste 10 mii melodii culese pînă în prezent și aproximativ o mie redate prin diverse publicații), dar și o analistă profundă a muzicii populare. O dovedesc mai ales studiile sale referitoare la morfologia folclorului românesc — *Structura melodică a dansurilor populare (rev. Folcl.* 4, 1965) ; *Despre forma arhitectonică în muzica populară (Muzica,* 2, 1967), *Melodii cu refren ; Cîntecul propriu-zis (Studii de Muzicologie* VI, 1970), *Coordonate ale formei libere în creația folclorică (Studii de Muzicologie,* XIV, 1979), — cît și cele dedicate unor genuri : *Recitativul epic al baladei* (Supl. *Mu-*

zica, 6, 1954), *Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei (rev. Folclor* 1959) ; *Contribuţii la cunoaşterea eposului popular cîntat (rev. Folclor* 3—4, 1962), *Folclorul copiilor şi Cîntecul de leagăn (Istoria literaturii române* I *Bucureşti, 1962) Genurile Muzicii populare, Doina (Studii de Muzicologie* V 1969), *Cîntecul bătrînesc (balada) din Oltenia şi valorificarea lui actuală (Studii de folclor,* 11, Craiova, 1974) ; *Doina („Horea lungă") din nordul Transilvaniei (Samis,* 11, 1979), *Cîntecul liric din Oltenia* (în *Mehedinţi, Istorie şi cultură,* 11, 1980), *Ilarion Cocişiu, Cîntecul de secere (Studii şi cercetări,* Sibiu, 1983) etc Recent, prin Editura muzicală, a apărut volumul *Folclorul copiilor,* rodul îndelungii experienţe a cercetătoarei ; cartea prezintă un mare interes nu numai din punct de vedere documentar-ştiinţific (materialul este cules din toată ţara, sînt concretizate unele ipoteze ale înaintaşilor cu privire la ritm, studiul introductiv scoate în evidenţă trăsăturile poeticii folclorului copiilor, particularităţile etnice şi elementele de interferenţă, legătura dintre folclorul copiilor şi al adulţilor), ci şi educativ (exemplele din culegerea propriu-zisă pot fi preluate în procesul însuşirii de către copii a limbajului muzical autohton).

Cele mai variate aspecte ale folcloristicii — ale acestei ştiinţe relativ tinere în care mulţi au impresia că se pot avînta fără o cunoaştere temeinică a realităţilor — constituie obiectul strădaniilor Emiliei Comişel : *Tradiţie şi inovaţie în creaţia populară (Muzica,* 5, 1966 ; *Cercetări de muzicologie,* 3, 1971), *Războiul de independenţă oglindit în cîntecul popular (Muzica,* XII, 1967), *Contribuţia etnomuzicologiei contemporane la definirea raportului naţional-universal în muzica folclorică* (în *Cercetări de muzicologie,* vol. *Naţional şi universal în muzică,* 1967), *Plurifuncţionalitatea unor genuri folclorice (Studii de Muzicologie,* 10, 1974), *Folclor din Dobrogea* (1978). Cercetătoarea este tentată nu numai de sesizarea mutaţiilor petrecute în sînul artei populare pe parcursul ultimelor decenii (mergînd, de pildă, pe urmele lui Kiriac în Prahova, ale lui Bartók la Ieud-Maramureş sau în Bihor, ale lui Brăiloiu în Drăguş etc.), ci abordează cu curaj, erudiţie şi sete de adevăr, istoria culturii muzicale populare româneşti : *Contribuţii la cunoaşterea folclorului muzical din evul mediu* — sec. IX—XVI *(Drobeta-Turnu Severin,* 1978), *Aspects du folklore au Moyen-Age, du XIII au XV siècles* (Bijdgoszecs, 1973 ; *Muzica,* 11, 1975), *Folclorul în România secolelor XVII şi XVIII, (Studii de muzicologie,* 9, 1973). Se cuvin remarcate, de asemenea, contribuţiile în care originalitatea şi trăinicia muzicii româneşti sînt raportate la contextul sud-est european, ceea ce reflectă preocupările de folclor comparat ale autoarei (unele întrepătrunderi au fost studiate prin cercetări efectuate în Iugoslavia, Bulgaria ; aspecte ale persistenţei creaţiei populare etnice au fost urmărite cu ocazia culegerii la coloniile de români din Canada) : *Elemente comune în folclorul popoarelor sud-est europene (S C I A,* 2, Bucureşti, 1968), *Traits communs caractéristiques du domaine de l'architecture dans le folklore roumain et macédonien (Makedonski Folklor* IV, 7—8, Skoplje, 1971), *La doina roumaine (Un style musical commun aux peuples Carpatho-Balkaniques,* Belgrad, 1971), *Eléments communs dans le folklore printanier des peuples balkaniques et prébalkaniques (Makedonski Folklor,* XII, Skoplje, 1973), *Elements communs dans le folklore du printemps des peuples du sud-est européen (Kurier der Rumänischstudenten,* VIII, Dortmund, 1974), *Elemente comune în folclorul românesc şi al popoarelor mediteraneene* (Gorizia, 1979) ; iar participările sale la manifestări ştiinţifice şi culturale internaţionale constituie tot atîtea prilejuri pentru propagarea folclorului şi folcloristicii româneşti : *La ballade populaire roumaine (Rad Kongressa Folklorista Jugoslavije u Varazdin,* Zagreb, 1959) *La musique de la ballade populaire roumaine (Ethnomusicologie,* III, *Les Coloques de Wégimont,* IV, Paris-Bruxelles-Elsevior, 1964), *Coutumes et rites de la noce (Zbornik Kongresse Folkloriste Jugoslavije,* Celija, 1965), *La musique populaire roumaine dans les conditions nouvelles de la vie sociale (Zdrujemie na Folhloristite na S. R. Makedonija,* Skoplje, 1968). *La forme architectonique de la musique populaire (Bulletin de l'Institut de Musique,* tom 13, Sofia, 1969), *Le folklore calendaire et les categories d'age* (Haga, 1981), *Les recherches folkloriques et l'enseignement (9—10 Congressi,* Gorizia, 1982). Evident că relaţia muzică populară-muzică savantă nu poate scăpa atenţiei cercetătoarei ; unele materiale vădesc tocmai interesul pe care îl acordă modalităţilor de valorificare a folclorului în creaţia cultă şi profilării, în acest fel, a specificului naţional : *Bogate resurse expresive la îndemîna creatorilor noştri (Muzica,* XI, 1967), *Folclorul în creaţia lui George Enescu (Contemporanul,* 1982).

Latura didactică a preocupărilor sale i-a favorizat o imagine globală asupra creaţiei muzicale populare româneşti ; o dovedeşte şi cunoscutul său curs tipărit, *Folclor muzical* (Editura didactică şi pedagogică, 1967), primul în care e tratat folclorul muzical românesc în ansamblul său — ce se remarcă mai ales prin bogăţia informaţiei, rezultat atît al propriilor investigaţii, cît şi al celorlalte contribuţii în domeniu. La Conservator, împreună cu colaboratorii săi, a promovat, pe lîngă cunoaşterea sub aspect ştiinţific a folclorului, apropierea faţă de documentul sonor viu, aducînd în faţa studenţilor şi cîntece din propriile culegeri (uneori efectuate conducînd echipe studenţeşti) însoţite de explicaţii detaliate asupra metodelor de cercetare, manifestînd aceeaşi grijă pentru transcrieri, analize, compa-

rației și, bineînțeles, pentru însușirea unui repertoriu din cele mai semnificative melodii.

Cei care avem în prezent misiunea de a continua pe acest drum le sîntem recunoscători profesorilor de folclor care au predat la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", atît pentru amploarea și profunzimea cercetării — documentele sonore depășesc 20 mii exemplare (culegerile pe teren desfășurîndu-se în ultimul timp grație integrării învățămîntului cu producția), alături de cele aflate în alte arhive de specialitate — cît și pentru că ne-au cultivat conștiința datoriei pentru valorificarea științifică și didactică a folclorului nostru în contextul creației populare universale.

Profesoara noastră, Emilia Comișel, ne apare și astăzi ca o mare animatoare (prezentă în sesiuni științifice și festivaluri folclorice din țară și de peste hotare, în emisiuni radio și de televiziune, jurii, conferințe, lecții, cenacluri, cercetări pe teren, semnînd introducerile unor culegeri județene de folclor etc.) cu același devotament nemărginit pentru folclor, acționînd cu pasiune pentru perpetuarea marilor tradiții spirituale și artistice românești — înscriindu-se, deci, printre distinșii și competenții cercetători și slujitori ai culturii noastre populare.

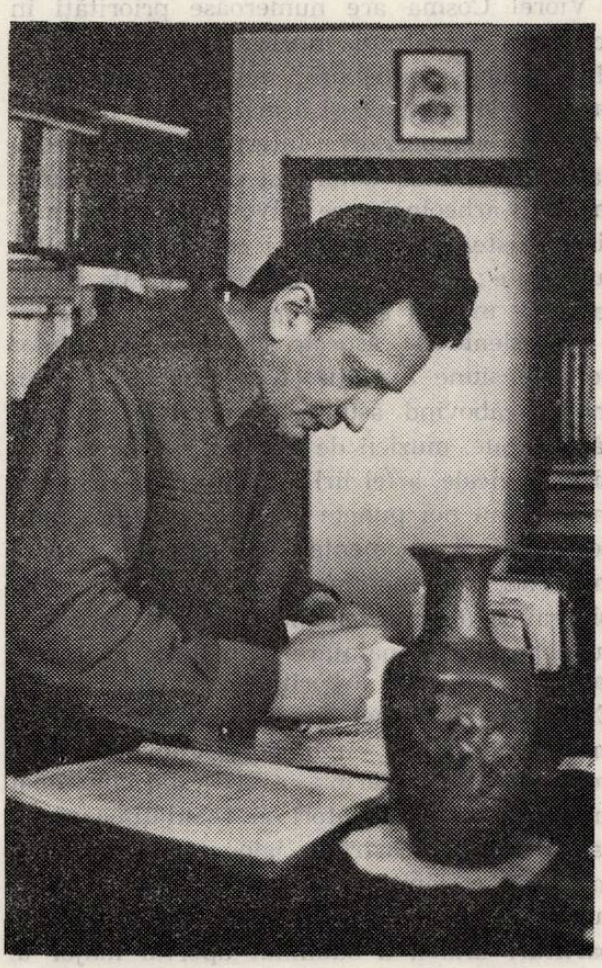
Gheorghe OPREA

VIOREL COSMA

Apelînd la vechiul dicton potrivit căruia omul se judecă după faptele sale, putem afirma fără ezitare că faptele, împlinirile muzicologice ale lui Viorel Cosma, adică volumele, studiile, rezultante firești ale unei intensive și pasionante munci de investigare urmată de o migăloasă elaborare, relevă o personalitate impunătoare.

De la primul articol — *Aniversarea morții lui Mozart* din 7 decembrie 1946 și pînă astăzi, Viorel Cosma a publicat sau a prezentat pe calea undelor, cu o rară perseverență, zeci de volume și sute de materiale, în medie trei pe săptămînă, fiind de bună seamă, cel mai prolific și mai în vervă publicist muzical român al perioadei contemporane. Adăugînd la activitatea internă și bogatul itinerar extern, ca participant la diferite forum-uri științifice ori în calitate de conferențiar, vom avea și mai clară imaginea prezenței sale în viața muzicală.

Specia muzicologică pe care Viorel Cosma o reprezintă în chipul cel mai strălucitor se lasă anevoie precizată deoarece cîmpul preocupărilor sale conturează cel puțin cinci dominante : istoriografia, critica, lexicografia, epistologia și redactarea de ediții critice, revenind obsedant, îngreunînd o categorică departajare. Cu toate acestea, latura istoriografică pare să primeze, într-o decelare necruțătoare, mai ales că fiecare dintre celelalte dominante apare frecvent surprinsă prin prisma istoriografului. Nu a fost reținută mai sus postura didactică, pedagogică, din care trăiește, istoria muzicii universale și muzicologia fiind disciplinele pe care le predă cu succes la Conser-



vatorul „Ciprian Porumbescu". Ca o prelungire, vine îndrumarea tinerelor talente muzicologice din cenaclul de la Uniunea compozitorilor de care se ocupă cu același nedezmințit entuziasm ca și munca la catedră. Legat de această ipostază, nu poate fi trecută cu vede-

rea prezența sa în Biroul secției de muzicologie și critică unde experiența și opiniile sale sînt de mare folos.

Tematica îmbrățișată în scrierile sale este uimitor de diversă, oferind un spectru multicolor ce estompează reperele fundamentale. Și totuși, există o linie de forță ce converge spre interesul major acordat muzicii românești, figurilor reprezentative, indiferent de gradul pe care-l ocupă în scara ierarhică a valorilor. Mai mult, cînd se abordează subiecte legate de personalități ale artei sunetelor universale, sînt receptate, mai ales, prin tangențele cu muzica românească. O notă aparte o merită cercetările privind prezența în aria universală a muzicii românești, ceea ce înseamnă scoaterea la lumină a multor partituri ce folosesc sau par a folosi elemente tematice de rezonanță folclorică românească, precum și reliefarea interferențelor muzicii noastre cu personalități de marcă reprezentînd alte culturi.

Viorel Cosma are numeroase priorități în scrutarea trecutului muzical românesc, aducînd semețe contribuții, noi zicem, în toate problemele esențiale și a mai tuturor personalităților, compozitori, interpreți, muzicologi, dascăli. Lui i se datorează descoperirea unor mărturii arheologice ce privesc fenomenul muzical existente în muzee și colecții prea puțin cunoscute ; a scos la iveală documente privitoare la muzica epocii medievale ; a detectat o sumedenie de aspecte caracteristice anilor de ascensiune a vieții și creației din secolul trecut, zăbovind asupra unor ctitori ai mișcării corale, muzicii de fanfară, criticii și gîndirii muzicale, artei lirice ; a furnizat elemente inedite sau noi puncte de vedere asupra unor personalități, momente ale muzicii noastre moderne sau contemporane, a trasat liniile biografice ale muzicienilor, fără de care este cu neputință o înaintare în materie de cercetare. A depistat arborii genealogici ai lui Enescu și nu numai, a semnalat raporturi ale marilor muzicieni cu folclorul românesc, este vorba de Béla Bartók, a scos din anonimat animatori și propagatori ai realităților muzicale din țara noastră, a jalonat evoluția unor instituții, a depistat melodii populare din necunoscute colecții, a scos din colbul istoriei partituri uitate, a subliniat aportul major al muzicii, al cîntecului patriotic, de luptă din perioadele de avînt eroic și multe altele. Din scrierile lui Viorel Cosma se degajează un puternic fascicol de lumină a cărui identitate nu este alta decît ofranda pe care o aduce procesului complex de afirmare perpetuă a muzicii românești pe care o iubește, o adoră, convins fiind că deține un patrimoniu generos, de rezonanță universală care trebuie să fie cunoscut.

Calitățile reperate sînt incontestabile realități notorii, verificabile oricînd în opera sa impunătoare.

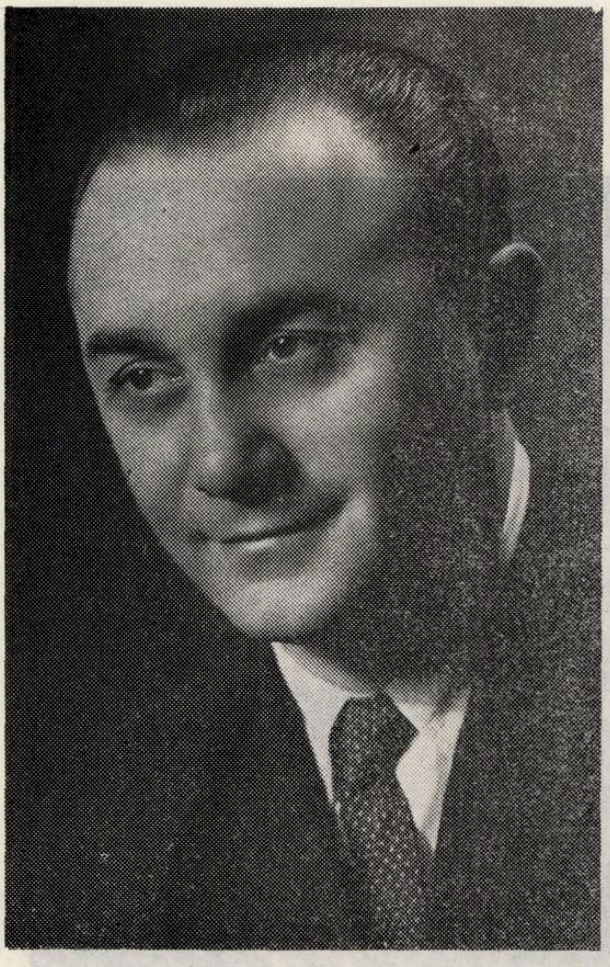
Dispunînd de o putere mare de muncă, Viorel Cosma a etalat și etalează remarcabile calități profesionale și umane. Are o minte iscoditoare, își pune întrebări, știe sesiza și descoperi aspecte și surse inedite. Are un pronunțat „fler" muzicologic, se frămîntă în permanență, n-are odihnă, fiind în permanență mistuit de chinuitoare întrebări și răspunsuri plauzibile, adevărate, în privința numeroaselor chestiuni și ipoteze cu care este confruntat. Este răzbătător, știe să ceară, să se impună, prin cele mai variate căi, luptă cu mult curaj, nu vrea să cunoască înfrîngerea. Știe polemiza și nu o evită, acceptă greu opiniile contrare. Crede mult în ceea ce susține, nu se împotmolește în piedici minore. Se entuziasmează cînd este pe o nouă pistă, cînd descoperă un dat muzical, supunîndu-l unei priviri microscopice, ceea ce poate conduce la amplificarea detaliilor, pe care Viorel Cosma nu ezită să le susțină într-o asemenea optică, deformîndu-i importanța. Suprasolicitarea unui detaliu, a unui moment oarecare poate fi întîlnită în scrierile lui Viorel Cosma, dar aceste aspecte sînt pasagere. Muzicolog de tip factologic, el dă crezare numai probelor concrete, refuzînd speculațiile teoretizante. Decurge prevalența metodei informative facilitînd descrierea, relatarea.

Astfel, surprinderea pe orizontală a fenomenului este caracteristică aparatului de lucru acreditat de colegul sărbătorit. Convins întotdeauna că ceea ce face, că ceea ce scrie este bine, Viorel Cosma înaintează cu siguranță, adăugînd cărămidă cu cărămidă la un monument muzicologic ce se înalță somptuos. Avem în vedere școala muzicologică contemporană românească, viguroasă și robustă, la afirmarea căreia Viorel Cosma a contribuit și contribuie cu multă pricepere și entuziasm.

Identificîndu-și sensul vieții cu slujirea muzicii românești, Viorel Cosma este un mare propagator al valorilor naționale. Personalitatea, numele său reprezintă cu cinste breasla noastră, fapt pentru care sărbătorirea sa este un prilej de mîndrie și deplină satisfacție. Ne bucurăm că torța vie care arde în inima lui Viorel Cosma are aceeași forță acum ca și în anii debutului, oferindu-ne chezășia unor viitoare împliniri.

Octavian L. COSMA

FLORENTIN DELMAR



Florian Milea, care şi-a semnat melodiile cu pseudonimul Florentin Delmar, a fost mai mult decît compozitor de muzică uşoară : a fost un muzician. Un talentat plăsmuitor de dialoguri despre lume, oameni şi viaţă, căruia realitatea i-a inspirat fără încetare elanuri generoase. Cu firea sa de poet, s-a priceput să fure cîte-o boare din parfumul suav al naturii, să-i cînte frumuseţile în piese ca *Un buchet de crizanteme, Cîntecul noilor turişti, Spre parcul de odihnă, Marea, La cabana „Trei brazi", Brezuţa, Di, căluţ !* În toate a strecurat ceva din optimismul şi neastîmpărul său de artist care, prin creaţie, încerca să trăiască intens realitatea, să i se integreze şi s-o exprime. *La mulţi ani, fericire !, Serenada Bucureştiului, Viaţa e prietena mea, Nu sînt singur pe lume* tălmăcesc mereu participarea aceasta a lui Florentin Delmar la viaţa din jur, la viaţa pe care a văzut-o înnoindu-se cu fiecare an.

După o scurtă carieră militară, Florentin Delmar s-a consacrat muzicii uşoare, pe care o cultiva încă din anii studenţiei de la Cluj. Nu doar compozitor, ci — cum spuneam — şi *muzician*, el a fost un excelent pianist, cititor la prima vedere a oricărei partituri, iscusit armonizator şi orchestrator, contribuind nu o dată la „toaleta" multor piese ale colegilor săi de generaţie sau mai tineri. Era gata oricînd să ajute, şi nu doar cu un sfat sau îndemn, ci şi cu condeiul său experimentat pe portativ, observaţiile, sugestiile, îndreptările sale fiind binevenite şi, nu o dată, bine primite.

Cu toată prospeţimea inspiraţiei sale melodice, Florentin Delmar n-a renunţat în muzica sa la sentimentul care împrumută un sens mai adînc efemerelor cîntece de muzică uşoară. De aici şi succesul de care s-au bucurat piesele sale, între care *Răvaş de dor, Într-o zi, Te iubesc, Mi-eşti dragă, Te caut,* de aici răspîndirea peste hotare a valsului-şansonetă *Cînd dansez cu el,* de aici şi îmbogăţirea repertoriului de romanţe clasice cu evergreen-ul său *De tine nu-mi mai este dor,* pe versuri de Eugen Mirea.

Tot ce a compus Florentin Delmar poartă amprenta meşteşugului sigur, a deplinei clarităţi, a ecuaţiei personale. Şi-a confirmat fără ostentaţie, dar cu fermitate, independenţa faţă de modele trecătoare, răspunzînd cu toate acestea sensibilităţii şi gustului în continuă modificare ale publicului, totodată precizîndu-şi trăsătura „profesorală" a caracterului său prin încercarea discretă, dar evidentă, de a influenţa şi „corija" gusturile contemporanilor. Dar de cîte ori ritmurile, curentele, orientările noi ale genului pretindeau cultivatorilor lui anumite inflexiuni, a ştiut să le facă faţă printr-un ton ce i-a aparţinut în întregime.

Florentin Delmar a beneficiat în activitatea sa de avantajul deloc neglijabil al temeinicelor sale cunoştinţe şi al unei mari puteri de muncă. Colaborarea sa la spectacole de reviste şi filme a avut de fiecare dată consecinţe optime pentru ţinuta artistică a muzicii lor. N-a abandonat niciodată punctul său de vedere bine conturat, cu care pornise la drum în tinereţe. De aici şi atitudinea sa neşovăitoare, în biroul de creaţie al Uniunii compozitorilor, din care a făcut parte pînă la sfîrşit —, faţă de realizările aproximative ale unor confraţi mai tineri. Analiza cu pătrundere, ca şi cu toată obiectivitatea, piesele ce i se supuneau spre prezentare şi judecare, pricepîndu-se să dea sugestii şi soluţii utile, ajutîndu-i şi susţinîndu-i pe începători cu întreaga-i experienţă.

Florentin Delmar, ale cărui cîntece nu se vor stinge în racla uitării, ne-a părăsit în acest început de primăvară, lăsînd amintirea unui muzician complet, a unui om integru, a unui coleg afectuos, a cărui structură morală a fost pe măsura melodiilor sale : clare, echilibrate, comunicative !

George SBÂRCEA

FLORIN GEORGESCU

Cei ce l-au cunoscut îndeaproape pe acest om de rară noblețe sufletească și de maximă probitate profesională, cei ce i-au înțeles preocupările științifice și responsabilitatea nemăsurată în fața cuvîntului tipărit, cei ce l-au ascultat vorbind la cursuri sau sesiuni științifice, cei ce i-au răsfoit manuscrisele de o impecabilă ținută, în sfîrșit, toți cei ce au lucrat alături de Florin Georgescu vor înțelege cît de apăsătoare ne apare pierderea acestui coleg.

L-am cunoscut pe Florin Georgescu încă din copilărie, am fost colegi de liceu la Craiova din clasa I-a pînă la absolvență, ne-am reîntîlnit la Conservator și, mai ales, am colaborat în ultimii ani la catedra de muzicologie a Conservatorului, unde a predat cursul de folclor și etnomuzicologie. Am fost alături de acest om „dintr-o bucată", de mare seriozitate profesională și o ținută etică fără reproș, cunoscîndu-l pînă în cele mai ascunse meandre sufletești. Modest pînă în străfundul inimii, a rămas consecvent acestei atitudini, moștenită — pare-se — din familie. Era veșnic nemulțumit de ceea ce scria, totdeauna i se părea că nu a reușit perfect, de aceea a publicat extrem de puțin, însă totul exact, echilibrat, temeinic verificat. Florin Georgescu a rămas un cercetător exemplar, un model în redactarea fiecărei pagini, fapt care ne determină să ne străduim pentru publicarea manuscriselor păstrate în sertarele sale de lucru. Mai ales, în ultima vreme a lucrat asiduu la problema *Periodizării folclorului românesc*, temă importantă în muzicologia noastră, demnă de a-i consacra numele în știința românească contemporană.

S-a născut la 8 iulie 1923 în Dîrste-Săcele, lîngă Brașov, ca fiu al unui tehnician ceferist din Constanța. A făcut liceul militar D. A. Sturdza din Craiova, bucurîndu-se de educația muzicală a profesorilor Nelu Ionescu și George Pascu. Ne-a surprins pe toți — dascăli și colegi — prin faptul că avea auz muzical absolut ce avea să-l conducă mai tîrziu pe căile artei sunetelor. După o activitate de trei ani, ca instructor și dirijor al Casei de cultură din Caransebeș, Florin Georgescu a ocupat postul de cercetător științific la Institutul de folclor. Aici a muncit cu o acribie și dăruire proprie caracterului său. Prin înțelegerea fostului său profesor de teorie-solfegiu Victor Giuleanu, Florin Georgescu a fost solicitat să lucreze la Conservator ca director al Bibliotecii și apoi la catedra de folclor. An de an, însoțindu-și studenții, a plecat în timpul vacanțelor universitare

în expediții de folclor. A adunat un prețios material, ce se studiază și se sistematizează de către generațiile actuale de cercetători și a publicat studii și articole în *Revista de folclor*, *Muzica*, *România liberă*, *Îndrumătorul cultural*, *Cercetări de muzicologie*, semnînd totodată recenzii în publicația germană *Demos*. De altfel, vorbea la perfecție limbile germană și franceză, realizînd și traduceri de puritate stilistică. A trudit enorm în Conservator, oferindu-ne tuturor acel *model* de editare a sesiunii științifice din 1969, prin volumul *Tradiție și inovație în creația, interpretarea și pedagogia muzicală*. Totuși, moștenirea de preț a lui Florin Georgescu a rămas în cartoane : *Periodizarea folclorului muzical*. Am cunoscut bine acest text, am văzut fișele documentare și cred că publicarea materialului va avea darul unei revelații muzicologice.

Viorel COSMA

Simfoniile lui Beethoven în lectura lui Igor Markevitch

Editurile muzicale Peters (Leipzig) și Van de Velde (Tours) au început să publice din 1982, sub îngrijirea regretatului dirijor Igor Markevitch, o *Ediție enciclopedică a celor nouă simfonii de Beethoven.* Pînă acum au apărut șase volume, adică primele șase simfonii, fiecare volum fiind alcătuit din două părți, broșate separat, de unde comoda lor consultare simultană : 1) partitura revizuită a uneia dintre simfonii, precedată de un *„Synopsis"* (al datelor despre compunerea simfoniei, primele ei audiții etc. precum și evenimentele politice, culturale sau științifice ale aceluiași moment istoric) și un „Studiu critic" (despre semnificația simfoniei, inclusiv în istoria muzicii) și 2) „Analiza" (elementelor tematice și arhitecturii) și „Glose" (despre alegerea metronomului, nuanțelor, frazării, modificărilor de instrumentație etc.) la aceeași simfonie. În plus, primul volum al seriei, cel dedicat *Simfoniei I,* mai cuprinde, tot înaintea partiturii, „Prefața" autorului, apoi „Obiectivele prezentei ediții", singurul text nesemnat de Markevitch, ci de Alice Mavrodin, un „Studiu preliminar asupra celor nouă simfonii de Beethoven" (amplă descriere a sistemului adoptat în analiza formei) și un „Glosar" (al termenilor folosiți în analiză).

Noua ediție este fără îndoială importantă din mai multe unghiuri de vedere. Markevitch propune astfel dirijorului contemporan un model de lectură a textelor clasice lipsit de prejudecăți — uneori adînc înrădăcinate — și fundamentat pe realități indubitabile. Cercetările întreprinse au caracter enciclopedic și justifică titlul ediției : ele sînt deopotrivă „istorice, critice, analitice și practice", cum spune autorul însuși. Bunăoară, numeroasele aspecte ale tehnicii de orchestră (arcușe, *tempi* etc.), rămase neelucidate în ciuda eforturilor mai vechi ale lui Weingartner, sînt repuse în discuție prin compararea opțiunilor, deseori divergente, ale unor reputați dirijori, mergînd pînă la studiul amănunțit al adnotărilor lui Mahler, Mengelberg etc. de pe partituri sau știme.

O altă direcție a cercetării privește deslușirea cît mai completă a intențiilor lui Beethoven, de unde confruntarea manuscriselor cu edițiile succesive ale simfoniilor sale. Astfel, în scrisul beethovenian, Markevitch descoperă, printre altele, un tip nou de *staccato,* cu totul ignorat pînă acum de editorii și, prin urmare, interpreții lui Beethoven.

În sfîrșit, prin restaurarea pe cît posibil mai corectă a textului, se deschide calea către înțelegerea gîndirii beethoveniene și restituirea ei în actul interpretării, iar această cale este, pentru Markevitch, exclusiv analiza formei.

Markevitch a avut privilegiul de a fi studiat compoziția cu Nadia Boulanger, de la care declară că a preluat și dezvoltat elemente fundamentale de analiză. Sistemul său, în bună parte tradițional, pleacă totuși de la examinarea critică a moștenirii primite. De pildă, el își precizează și definește în glosar terminologia, atît de confuză și neunificată în tratatele existente de analiză. Fără să se întrevadă exercitarea asupra sa — cel puțin la o primă lectură — a influenței structuralismului, lingvisticii, semioticii etc., Markevitch ajunge totuși la unele soluții similare acestor investigații. Oricum, el cunoaște muzicologia mai veche, de pildă lucrările lui Heinrich Schenker, de la care preia bunăoară termenul de „intertemă" *(Zwischenthema).* Sistemul lui Markevitch nu poate fi însă discutat înainte de a-l fi văzut testat pe totalitatea simfoniilor lui Beethoven (ultimele trei volume ale ediției aflîndu-se în curs de apariție). Totuși, încă de pe acum se degajă rezultatele apreciabile obținute de Markevitch prin *conștientizarea* criteriilor de segmentare din analiza academică și prin *inventarea* în aceeași direcție a unor criterii noi, adecvate muzicii cercetate. Acest demers, deopotrivă critic și creator, este comparabil, în ciuda aspectului său tradițional, cu investigațiile inedite de astăzi și, oricum, situează actuala ediție a simfoniilor lui Beethoven în rîndul evenimentelor muzicologice.

În vastul travaliu analitic, care, pare-se, a durat un deceniu, Markevitch a fost permanent secundat, nu doar la redactare ci și în aplicarea metodei sau în aprecierea critică a rezultatelor, de către Alice Mavrodin, „remarcabilă muzicologă română", spune el în prefață. „Pentru ea — adaugă Markevitch — nu există „detalii" și ea a fost, de la un capăt la altul, prețiosul — și uneori redutabilul — cenzor al cercetărilor mele". Importanța contribuției acestei cercetătoare, formată la școala muzicologiei românești, rezultă și din faptul că i s-a încredințat — cum arătam — elaborarea textului privitor la obiectivele ediției, adevărata prefață cuprinzătoare a lucrării.

Desigur, se pot evidenția în ediția lui Markevitch numeroase alte aspecte semnificative. Ne vom opri însă, aici, doar la concepția sa asupra interpretării melosului. În acest domeniu, el deplînge accentuarea metrului (două accente pentru măsura de patru timpi, un accent pentru măsurile de doi sau trei timpi etc.), o tradiție inexpresivă, mecanică și necreatoare, recomandată însă, acum mai bine de două secole, bunăoară de Leopold Mozart (în *Die Geigenschule,* 1756) : „Măsura face melodia, ea e sufletul muzicii". Astăzi, dimpotrivă accentele ritmice, melodice și armonice — spune Markevitch — au prioritate asupra accentelor metrice. Iar în privința descoperirii accentelor melodice, el propune urmărirea *desenului melodic : „notele periferice între care evoluează linia sînt totdeauna esențiale.* Dîndu-le greutatea justă se permite liniei să-și afle spațiul vital. Astfel se stabilește echilibrul intern între *tensiune* și *detentă"* (vol. I, p. 40). Deși sumare, aceste precizări sînt fundamentale, dar din nefericire necunoscute și rar aplicate în sălile de concert ; ele amintesc izbitor de „profilul" melodic sau distribuția accentelor expresive direct proporțională cu frecvențele din concepția lui Celibidache.

Lectura făcută de Markevitch simfoniilor lui Beethoven este o mină de învățăminte pentru dirijori, muzicologi și, în genere, pentru orice muzician, fie și numai pentru invitația de a repune cu obiectivitate în discuție automatismele noastre. Ea se vădește un instrument de lucru indispensabil.

Ștefan NICULESCU

Stagiunea estivală a Filarmonicii „George Enescu"

Desfășurînd o activitate „non stop" și în timpul verii, în monumentala rotondă de marmură de la intrarea în Ateneul Român, Filarmonica „George Enescu" a adaptat manifestările sale specificului stagiunii estivale. În această ambianță răcoroasă, au fost prezentate, ca și în anii precedenți, două noi spectacole de sunet și lumină.

Cel dintîi, intitulat *Filarmonica — tradiție și actualitate*, și-a propus să evoce, pe parcursul unei ore de proiecție, principalele evenimente ale vieții de concerte bucureștene din ultimii 150 de ani, adică din 1833, cînd a luat ființă *Societatea Filarmonică*, avînd drept scop răspîndirea literaturii și a artelor. Valorificînd bogata sa experiență în realizarea unor spectacole de acest gen, Jeanine Costescu a îmbinat în așa fel scenariul ei cu textul comentariului, cu succesiunea de imagini și cu ilustrația muzicală, încît ne-a oferit o sinteză a celor mai semnificative momente de-a lungul acestui veac și jumătate, printre care primul concert dirijat de Ioan Andrei Wachmann la șase luni de la înființarea societății (inaugurat cu uvertura *Wilhelm Tell* de Rossini), primul spectacol de operă în 1835, recitalurile lui Franz Liszt între 22 decembrie 1846 și 1 ianuarie 1847, înființarea „Conservatorului de muzică și declamațiune" în 1864 și primul concert al orchestrei profesorilor și studenților Conservatorului în 1865, sub bagheta compozitorului și profesorului de armonie Eduard Wachmann, fondarea societății *Atheneul Român* în 1866 și organizarea primelor concerte de muzică de cameră, crearea unei orchestre simfonice din inițiativa aceluiași Eduard Wachmann și susținerea primelor concerte în 1866 și 1867, în fine, constituirea în aprilie 1868 — prin eforturile lui Constantin Esarcu — a *Societății Filarmonica Română*. O dată cu primul concert simfonic al noii orchestre (15 decembrie 1868), a început seria celor 180 de concerte prezentate, între 1868 și 1906, sub conducerea lui Eduard Wachmann, cu unicile excepții ale lucrărilor lui George Enescu *(Poema română, Rapsodiile române nr. 1 și 2, Suita nr. 1 pentru orchestră)*, dirijate de autorul însuși cu începere din 1898. Au urmat alte două perioade din existența orchestrei, în care activitatea a fost strîns legată de personalitățile conducătorilor, Dimitrie Dinicu (1906—1920) și mai ales George Georgescu (1920—1964), atunci cînd prestigiul Filarmonicii a crescut simțitor prin prezența la pupitru sau ca soliști în propriile lor lucrări concertante a unor mari compozitori (Richard Strauss, Maurice Ravel, Igor Stravinski, Pietro Mascagni, Vicent d'Indy, Béla Bartok), cînd mari șefi de orchestră (de la Felix von Weingartner la Herbert von Karajan, de la Bruno Walter la Karl Böhm, Hermann Scherchen, Pierre Monteux, Paul Paray etc.) și soliști de celebritate mondială (printre care pianiștii Claudio Arrau, Arthur Rubinstein, Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff, Alfred Cortot, Walter Gieseking, Sviatoslav Richter, violoniștii Jacques Thibaud, Henryk Szeryng, Zino Francescatti, David Oistrah, Yehudi Menuhin, violoncelliștii Pablo Casals, Enrico Mainardi, Antonio Janigro etc.) apăreau adeseori în programele Filarmonicii. Sînt deasemeni relevate, prin text și imagini, principalele figuri de dirijori români care au susținut în toți acești ani — alături de George Georgescu și după stingerea lui din viață — stagiunile de concerte simfonice (George Enescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, mai recent Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu, Mircea Basarab), marii soliști români prezenți în creații concertante (de la Dinu Lipatti și Clara Haskil pînă la Valentin Gheorghiu și Ion Voicu), precum și contribuția Filarmonicii la toate edițiile Festivalului internațional „George Enescu" și numeroasele succese dobîndite în cursul turneelor peste hotare.

Prin amploarea documentației, care include multe imagini inedite (printre ele — în secvența dedicată construirii Ateneului Român în 1886—1888 — fotografia fundațiilor circulare existente pe teren, care l-au determinat pe arhitectul francez Albert Galleron, la sugestia lui Alexandru Odobescu, să conceapă forma rotundă a sălii), ca și prin textul concis, redactat de Jeanine Costescu, spectacolul s-a dovedit a fi un prilej de instructivă incursiune în istoria primei instituții de concerte a țării.

Atractiv s-a vădit și celălalt spectacol de sunet și lumină, *Wagner* — istoria unei legende, reprezentînd contribuția Filarmonicii la sărbătorirea centenarului morții lui Richard Wagner. De această dată, Jeanine Costescu a asigurat regia tehnică, în timp ce scenariul, selecția imaginilor, textul comentariului și ilustrația muzicală au fost realizate de Ada Brumaru, care a reușit să concentreze în așa fel imensul material aflat la dispoziție, încît pe aceeași durată de o oră au fost evocate principalele etape ale vieții și carierei creatoare a compozitorului, principiile fundamentale ale reformei sale în domeniul dramei muzicale și ale sistemului său de compoziție bazat pe leitmotive-simboluri, dar totodată și trăsăturile caracteristice ale tuturor operelor sale — *Rienzi, Olandezul zburător, Tannhäu-*

ser, Lohengrin, Tristan și Isolda, Maeștrii cîntăreți din Nürnberg, tetralogia *Inelul Nibelungului, Parsifal* —, cu pagini orchestrale și vocale semnificative din fiecare.

În chip firesc, Ada Brumaru a rezervat un spațiu substanțial festivalurilor wagneriene de la Bayreuth, aducînd interesante imagini și comentarii despre evoluția concepției regizorale și scenografice de la primele spectacole din 1876 pînă la deceniile din urmă, cînd montările au căpătat un caracter net non-conformist și anti-tradițional, în raport cu orientările moderne ale regiei de teatru, datorită în primul rînd lui Wieland și Wolfgang Wagner, urmați de Patrice Chéreau, Jean-Pierre Ponnelle, Götz Friedrich, în timp ce dirijorii Pierre Boulez, Daniel Barenboim și mai recent Georg Solti au adus fiecare propria lor concepție cu privire la stilul de interpretare muzicală a operelor lui Wagner. Ilustrarea acestei evoluții „la zi", cu imagini din montările cele mai noi de la Bayreuth, din 1981, 1982 și chiar 1983, a constituit unul din punctele de atracție ale spectacolului.

Ca și în anii precedenți, Filarmonica a oferit, în continuare, micro-recitaluri de muzică de cameră instrumentală sau vocală — în fiecare seară cu un program diferit —, susținute de membri ai orchestrei simfonice sau ai corului care au vădit calități solistice, dar și de artiști invitați. Dintre numeroșii interpreți ai acestor programe pe care i-am ascultat, ne oprim la doi care s-au detașat prin însușiri artistice deosebite. Ei sînt :

Vladimir Deveselu — Mariana Stoica

În stagiunile din urmă, l-am remarcat pe tenorul Vladimir Deveselu prin contribuțiile sale de excelentă calitate vocal-scenică în spectacole *(Vulpea* de Stravinski la Teatrul „Țăndărică" și *Micul coșar* de Britten la Ateneul Român) sau în opere sub formă concertantă *(Orestia* de Aurel Stroe în Studioul Radioteleviziunii). Ne-a interesat de aceea să-l urmărim într-un recital de lieduri, în care expresia artistică trebuie obținută exclusiv prin mijloace muzicale, adeseori de o mare diversitate de atmosferă de la un lied la altul, cu atît mai mult, cu cît a inclus în program creații provenind din epoci atît de diferite ca prima și a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Schubert — 1826, Brahms — 1868, 1873, 1882) sau prima și a doua jumătate a secolului al XX-lea (Silvestri — 1928, olandezul contemporan Rob du Bois — 1970, 1971). Interpret sensibil, înzestrat cu un gust ireproșabil și o desăvîrșită muzicalitate, Vladimir Deveselu a impresionat în acest program mai ales prin realizarea unei extrem de bogate palete de nuanțe dinamice — de la *pianissimo* la *fortissimo,* de la sunetul abia intonat la strigăt —, pe care le-a folosit în funcție de caracterul muzicii și al versurilor. Ce deosebire, într-adevăr, între expresia senină din liedul *An Silvia* (Către Silvia) de Schubert, pe text de Shakespeare (din *Doi nobili din Verona)* și cromatismul nervos din *Durch den Wald* (Prin pădure) și *Sterne mit den goldnen Füsschen* (Stele cu picioruşele aurii), pe versuri de Heine, compuse de Constantin Silvestri sub numărul de opus 1 în 1928, la 15 ani ! Sau între atmosfera expresionistă a lui Rob du Bois în *Lied der Rosetta* (Cîntecul Rosettei) și *Des Henkers Lied* (Cîntecul călăului), pe versuri de Büchner, și liedurile lui Brahms, atît de diferite ca ambianță, cu veselia amabilă din *Auf dem See* (Pe lac), melancolia din *Regenlied* (Cîntecul ploii) și *Nachklang* (Ecou) — cu melodia oscilantă între major și minor, acompaniată de ritmul monoton al picăturilor de ploaie —, delicatețea și grația din celebrul *Wiegenlied* (Cîntec de leagăn) — cîntat în întregime *pianissimo,* inclusiv în registrul înalt —, umorul suculent din *Vergebliches Ständchen* (Serenadă zadarnică), în care creșterea treptată a nerăbdării îndrăgostitului duce în final la două acorduri concluzive violente, — atunci cînd i se închide fereastra în nas ! Mai ales aici, în Brahms, Vladimir Deveselu a dovedit că posedă nu numai o tehnică vocală precis pusă la punct, care-i permite să treacă cu ușurință prin toate registrele, ci înainte de toate inteligență și intuiție în pătrunderea textului și climatului brahmsian, oglindite în permanente căutări de colorit, mergînd pînă la „demi-teinte" rareori întîlnite.

De multă vreme, soprana Mariana Stoica, solistă a Operei Române, s-a afirmat ca o wagneriană autentică, după cum a demonstrat-o din nou, mai recent, în integrala tetralogiei *Inelul Nibelungului,* realizată sub conducerea lui Iosif Conta la Radioteleviziune. Era deci firesc ca tot ea să prezinte, în cadrul seriei de spectacole de sunet și lumină dedicate lui Wagner, cunoscutul ciclu de lieduri al compozitorului intitulat în mod semnificativ *Cinci poezii de Mathilde Wesendonck.* Într-adevăr, pornind de la aceste cinci poezii, Wagner a urmărit să amplifice prin muzică atmosfera versurilor, dominată de melancolie, pe alocuri dureroasă, atingînd uneori deznădejdea. Scrise în perioada în care Wagner schița temele viitoarei sale opere *Tristan și Isolda,* liedurile acestea folosesc adeseori în acompaniamentul pianistic — mai ales în *Im Treibhaus* (În seră) și în *Träume* (Visuri) — ecouri din tematica tristanescă, printre care „tema singurătății" din preludiul actului III. Interpretarea acestor lieduri ridică grele probleme de expresie muzicală și de tehnică vocală, nu însă și Marianei Stoica, o soprană dramatică veritabilă, care — după parcurgerea rolurilor Brunhilde (în *Tetralogie)* și Senta (în *Olandezul zburător)* cu o măiestrie suverană — nu a întîmpinat în *Poeziile* de *Mathilde Wesendonck* nicio dificultate pentru a le tălmăci cu aparența lipsei totale de efort. Din nou, vocea ei a avut plenitudinea, strălucirea, căldura, forța de penetrație, întîlnite doar la marile interprete ale muzicii lui Wagner.

În ambele seri, soliștii au beneficiat de acompaniamentele discrete, țesute cu finețe și tact, ale unor specialiști în colaborarea pianului cu vocea.

Edgar ELIAN

DE PESTE HOTARE

Weimar

În programul de lucru al cursului de dirijat-orchestră din cadrul Seminarului Internațional de Muzică de la Weimar figura — alături de simfonii de Schumann, Brahms, Șostakovici — și *Simfonia a IX-a* de Beethoven. A existat printre participanți oarecare nedumerire asupra condițiilor de realizare practică a finalului, nemaivorbind despre acea emoție și mai mult închipuită slăbiciune pe care orice tînăr dirijor le trăiește la întîlnirea cu capodopera ce încheie și încununează, grav și magnific, ciclul simfoniilor beethoveniene. Mă gîndesc la înțelepciunea, adîncă și largă ca o matcă de fluviu, cu care profesorul Masur, dirijorul de talie mondială și totodată omul atît de apropiat, bogat sufletește și înalt în spirit, Kurt Masur deci, ne-a condus pînă la realizarea în fapt a partiturii. O partitură de care se temea să nu ne apropiem prea devreme, înainte de a ne cunoaște pe noi și de a ști ce să cerem, ce să căutăm, ce să ne așteptăm să aflăm în această muzică. Și totuși *Simfonia a IX-a* a figurat (ca un semn de atenție obsesiv) în programul cursului de dirijat — nefiind, de această dată o „probă de maturitate" (care maturitate se lasă cucerită cu greu și îndelung). Cred mai degrabă că Masur a voit să dezvelească monumentul pentru a arăta învățăceilor adevăratele lui dimensiuni, atrăgînd atenția că vîrsta profundei înțelegeri va să vină atunci cînd alergi să o întîmpini. Cred acum că fără înțelepciune, fără gravitate și participare epurată de orice ambiție străină *ideii*, a te apropia de muzică, de muzica ultimei simfonii beethoveniene, este un sacrilegiu.

Masur a subliniat nu o dată falsitatea emblemei pe care, în virtutea unui conjuncturism perpetuat din necunoaștere sau snobism, *Simfonia a IX-a* o poartă în imaginea unei majorități apreciabile a melomanilor — aceea de „muzică festivă" (sau ocazională, a se citi : cu ocazia). Este programată de regulă la deschiderea sau închiderea stagiunilor de concerte, cu ocazia întrunirilor de mare anvergură politică sau culturală, grație mesajului lipsit de orice ambiguitate a textului odei lui Schiller. Am spune că este *necesar* să asculți marea muzică beethoveniană ignorînd stricta coordonare de mesaje ; iar ceea ce a reușit Masur, programînd *Simfonia* printre lucrările cursului, a fost că ne-a apropiat în modul cel mai firesc, curățat de festivisme sau tabù-uri, de cea mai „festivă" dintre partituri. Și totuși, emoția — emoția care de fiece dată, ascultînd *Simfonia*, înmărmurește gest și cuvînt într-o deplină înflorire — era acolo, printre instrumentiști și dirijori și mulți tineri muzicieni „furați" altor cursuri, transformați cu toții în cel mai adevărat cor al înfrățirii pe care l-am auzit.

Concertul cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven pe care Kurt Masur l-a dirijat cîteva zile mai tîrziu la Gewandhaus în Leipzig (fericită „urmare" pentru cei, puțini la număr, care, negrăbindu-ne spre gări sau spre forfota orașelor, au preferat să urmărească din penumbra superbei săli repetițiile și apoi concertul...) a fost cel mai frumos cadou oferit celor care, venind din atîtea țări ale lumii, au izbutit să închege la Weimar o comunitate muzicală fără fisuri. Am trăit triumful ideii lui Beethoven și Schiller în apropierea lui Kurt Masur.

Carmen CÂRNECI

Norvegia

Întîlnirea cu o viață muzicală interesantă, diversă stilistic și deschisă în același timp spre sugestiile și experiențele artistice de pretutindeni, mi-a fost prilejuită de participarea recentă la Cursurile internaționale de vară de la Trondheim, fostă capitală a Norvegiei, oraș istoric, avînd totodată o bogată și activă viață muzicală. Parcă respirînd ceva din aerul proaspăt al fiordului, pe țărmul căruia s-a ridicat, Trondheim se vădește a fi un autentic punct de întîlnire al muzicienilor din toată lumea, dornici să cunoască muzica norvegiană la ea acasă și să împărtășească la rîndul lor din ethosul și savoarea culturilor muzicale cărora le aparțin. În acest cadru propice am avut ocazia să stabilesc legături utile și amicale cu o serie de tineri muzicieni participanți la aceste cursuri, cărora le-am prezentat în detaliu muzica românească, trăsăturile sale specifice, locul pe care-l ocupă în lume.

În ceea ce privește muzica contemporană norvegiană, peisajul componistic este original și continuu orientat spre noutatea expresiei. Este remarcabilă în acest sens activitatea grupului „Ny Musikk" din Trondheim, condus de Bjorn Aksdal, grup format din aproape o sută de compozitori dăruiți muzicii contemporane, care a reușit să creeze o largă mișcare de recunoaștere și deci impunere a noului în muzică.

Totuși, centrul muzicii contemporane norvegiene rămîne capitala țării, Oslo, unde există principalele instituții muzicale și care reunește o pleiadă de compozitori și interpreți reprezentativi pentru nivelul atins astăzi de muzica patriei lui Edward Grieg.

Privind mai îndeaproape componistica norvegiană se poate lesne remarca apelul la virtuțile formei clasice, configurate în lucrările unor Johan Kvandal, Per Hjort Albertsen, Finn Mortensen sau dimpotrivă folosirea ultimelor tehnici de compoziție, colaționînd elemente aleatorice sau minimale cu altele repetitive ori neoromantice, filtrate uneori prin savante prelucrări ale electronicii de studio, așa cum ne apar lucrările unor Arne Nordheim (compozitor cunoscut și apreciat în lume pentru creația sa), Kare Kolberg sau Per Cristian Jacobsen.

În cursul vizitei mele la Oslo, am prezentat la Centrul norvegian de informații muzicale ca și în întîlnirile avute cu Kare Kolberg, președintele Societății Compozitorilor Norvegieni, sau cu Per Cristian Jacobsen, șeful catedrei de compoziție a Academiei norvegiene de muzică din Oslo, cîteva

discuri și partituri semnificative pentru muzica românească actuală, lucrările semnate de Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Corneliu Cezar, Nicolae Brînduș, Costin Cazaban, Iancu Dumitrescu, Liana Alexandra, Octavian Nemescu, Fred Popovici, Șerban Nichifor, Călin Ioachimescu sau ale semnatarului acestor rînduri, conturînd o imagine, desigur nu exhaustivă, a muzicii noastre contemporane.

Prezența mai activă a muzicii românești în acest spațiu geografic de cultură, mi se pare a fi astăzi tot mai necesară, valoarea și prestigiul fenomenului muzical de la noi, impunînd o mai largă și autentică recunoaștere internațională.

Sorin LERESCU

Globul muzical

„Pretutindeni, în anul acesta Wagner, în cele mai diverse ipostaze" comentează săptămînalul DER SPIEGEL. De pildă, cine n-a ajuns să obțină un abonament pentru cele 13 spectacole Wagner de la Opera din München, poate vedea „Olandezul zburător" la... teatrul de marionete din localitate. Radioteleviziunea elvețiană a oferit un non-stop de 14 ore (!) : integrala „Inelului Nibelungilor". O editură a lansat un nou „comics" : „Aurul Rinului" de Wagner. Sub titlul „Despărțirea de Walhalla" Dieter Schickling a publicat o carte pe marginea simbolurilor falice și a complexului castrării în lucrările wagneriene.

La Nisa, „fidelitatea față de regizorul Wieland Wagner", spune Jacques Lonchampt în LE MONDE. Este vorba de premiera „Parsifal" în regia lui Pière Médecin care este considerat un spectacol foarte bine realizat scenic și muzical. Ca și la Wieland Wagner : scenă înclinată, goală, cu striuri concentrice, cu proiecții luminoase, elemente simbolice, dar nimic forțat în numele unui modernism oarecare. Mișcarea personajelor, potrivit unei concepții unitare, foarte diferențiată. La pupitru „un dirijor de mare viitor" : Jeffrey Tate.

Primăvara muzicală la Poitiers, un festival de proporții reduse, dar, cum remarcă același cotidian francez LE MONDE, interesant prin vădita tendință a organizatorilor de a duce muzica dincolo de sălile de concerte, adică în uzine, în școli, în azile de bătrîni. Animatorul festivalului, de altfel și fondator al acestuia, este... decanul facultății de științe economice din Nisa, Jean Zlatiev. Datorită unei serii de concerte educative și montaje video 5 000 de elevi din Nisa au făcut cunoștință cu Jean Philippe Rameau. În lipsă de ansambluri permanente de operă, „dintr-o puternică dorință a localnicilor de a realiza ei înșiși spectacole și a nu le importa pentru o seară-două" comentează același Jacques Lonchampt în LE MONDE, s-a născut premiera „Norma" de Bellini la *Valencia*. Este rodul „fericitei colaborări între corurile de amatori din Valencia și Savoia, ansamblul instrumental DROME, ateliere locale care au realizat decorurile și costumele precum și o mînă de artiști acreditați în viața de operă pe plan european : Francisco Ortiz, Angeles Gulin și Mario Rinando.

Reputata orchestră Staatskapelle din Dresda sub bagheta unui tînăr dirijor, frecvent oaspete al acestei orchestre, Marek Janowski, a înregistrat pentru casa de disc EURODISC opera „Siegfried" de Wagner. Spicuim din comentariile lui Alain Arnaud în LE MONDE : „sînt binecunoscute rafinamentul instrumental, coeziunea sonoră și dinamică ale acestei excelente orchestre. Wotan — Theo Adam, un glas nobil, încărcat de misterul propriu personajului, dar puțin obosit deja ; Peter Schreier — în pofida unei extraordinare inteligențe muzicale — a fost insuficient pentru rolul Mime ; Siegmund Nimsgern — Alberich, intens și superb ; Jeanine Altmeyer — n-a putut să ne facă să uităm că este o Sieglindă și nu o Brunhildă ; René Kollo — un Siegfried care nu mai răspunde exigențelor vocale ale rolului".

Opera din *Beijing* cu spectacole de balet la Paris, la Palatul Congreselor. „De cum s-a ridicat cortina," notează Marcelle Michel în LE MONDE, „publicul a rămas stupefiat de frumusețea costumelor, subtilitatea machiajului. Coregrafia — mișcări ritmice, viguros punctate de orchestră, pline de veselie și pitoresc. Impresionantă sinteza prezentă în arta spectacolului chinez — artiștii sînt balerini și cîntăreți totodată, de aici firescul mișcării lor, chiar și atunci cînd gestica este codificată. Un spectacol total !"

La Opera Comică din PARIS, un spectacol dintre cele mai emoționante : „Dialogurile carmelitelor" de Poulenc, sau cum comentează Jacques Lonchampt în LE MONDE, „aproape o operă a femeilor", o muzică nici lugubră, nici ascetică, dimpotrivă, fluorescentă, clocotitoare, aproape de nebănuit la compozitorul versat în tonurile hazlii și grațioase, o muzică încărcată de tensiune, bogată în expresie, care se apropie frapant în plan stilistic de Mussorgski". Regia : John Dexter ; dirijor : Jacques Delacote ; în distribuție : Regine Crespin, Anne-Marie Rohde, Maria Ewing etc.

Preluînd turneul dirijorului Carlo Maria Giulini (care s-a îmbolnăvit) cu Filarmonica din Los Angeles în Europa, Zubin Mehta a dirijat concertul de la Scala din *Milano*, comentat de CORRIERE DELLA SERA : „Caracteristica acestei orchestre (program Brahms) este bogăția sonoră, constanța virtuozității de ansamblu. Dar în concertul de la Scala aceste virtuți n-au strălucit ca de obicei. Aici Zubin Mehta n-a părut să aibă o afinitate structurală cu maestrul hamburghez, imaginea sa despre Brahms fiind mai mult violent dinamică decît profundă... Strălucitori, în schimb, violoncelistul Yo-Yo-Ma și Gidon Kremer cu sunetul său pur și elegant, în dublul de Brahms". Despre același violoncelist, Yo-Yo-Ma, o cronică în cotidianul vienez KURIER, pe marginea recitalului său la Viena cu sonatele solo pentru violoncel de J. S. Bach : „de la primele sunete, Yo-Yo-Ma și-a angrenat publicul într-un torent de lavă cu fluidități sonore pulsatile și o melodicitate plină de senzualitate. Bach — o muzică ascetică ? Cîtuși de puțin, după cum s-a văzut. Este o muzică care poate să biciuiască, să mîngîie, dacă este cîntată de cineva care este și el devorat de muzică. Concertul ne-a tăiat la toți răsuflarea", notează în încheiere Ludwig Flich.

Corina JIVA-ANDREESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LA JOURNÉE INTERNATIONALE DE LA MUSIQUE

— Le message humaniste de la musique —

Le 1 er octobre de chaque année on célèbre „La Journée internationale de la Musique", événement marqué par d'amples et diverses manifestations artistiques mettant en évidence le rôle éducatif de la musique, sa contribution à la fraternisation des peuples dans la lutte pour la paix et pour promouvoir les valeurs culturelles et approfondir les relations d'amitié et de collaboration entre les nations du monde.

La célébration de „La Journée internationale de la Musique" signifie partout dans le monde l'apport d'un hommage à l'art engagé, à l'art qui adresse son radieux message au présent et à l'avenir, l'art en tant qu'identité de la société humaine et de chaque peuple en particulier, des exposants de la vie spirituelle sur le globe, pour tout dire de l'homme dont l'existence quotidienne s'entrelace à la musique.

Plus que jamais, aujourd'hui, le noble attribut de la musique, une des expressions les plus spécifiques du genre humain, nous apparaît comme légitimé par les idéals majeurs de la culture et de la civilisation mis au service de la sauvegarde de la paix, de l édification d'un nouvel ordre socio-économique, fondé sur l'équité enfin établie sur notre planète, de l'esprit constructif dont l'homme est doté par opposition aux éléments déchaînés de la guerre, de la haine, de l'oppresion, de l'exploitation et de l'obscurantisme.

S'insérant dans la politique culturelle roumaine promue par le Parti Communiste et son Secrétaire Général, le rôle si important de l'art consiste dans l'éducation de l'homme, son exhortation à la paix, à la coopération, à l'amitié. L'effort engagé des serviteurs de l'art sonore afin d'apporter des offrandes de la plus haute maîtrise et profondément originales au patrimoine spirituel de l'humanité en l'enrichissant ainsi continuellement, à l'affirmation de la propension pacifiste et créatrice de la nation roumaine socialiste et à son trésor de valeurs morales, est un effort de grande noblesse accompli par le peuple entier.

Pour nous autres qui servons avec zèle la musique dans le pays où Georges Enesco a vu le jour, les paroles de l'illustre maître conservent toute leur vibrante signification et se gardent toujours actuelles : „La musique... est un langage issu du coeur et destiné à apporter l'amour et la fraternité parmi ceux que séparent crédos et usages différents. La musique est un langage où se reflètent, sans aucune possibilité d'hypocrisie, les qualités psychiques de l'homme, des peuples... La mission sacrée de la musique est d'éteindre les haines, d'apaiser les passions et de rapprocher les coeurs dans une chaude fraternisation, dans le sens où l'a comprise l'Antiquité grandiose lorsqu'elle a conçu le mythe d'Orphée".

Signifiant un aspect hautement représentatif de la vie spirituelle de la Roumanie socialiste, la musique rassemble de nos jours des millions et des millions de coeurs, mûs par une

foi commune à la patrie et à l'humanisme, dans un effort unique pour élever et établir aux échelons supérieurs, sur cette terre ancestrale, la culture et la civilisation. C'est ainsi que l'on assure aujourd'hui en Roumanie des conditions exemplaires de travail et que l'on offre de multiples possibilités de se manifester aux créateurs du domaine musical ; c'est ainsi que, sans cesse, prennent naissance de nouveaux et modernes établissements dédiés à l'art des sons ; c'est ainsi, enfin, que le dialogue entre les fidèles serviteurs de cet art et les larges masses laborieuses ne cesse de s'élargir. Le généreux projet d'édification de la société socialiste multilatéralement développée et avançant sur la voie du communisme, que le pays entier est en train de réaliser, accorde à la musique, tout autant qu'aux autres arts, un rôle de la plus grande importance dans l'oeuvre de formation de l'homme nouveau et de modelage spirituel et civique, afin d'assurer sa prise de conscience patriotique et révolutionnaire. Dans son magistral discours prononcé à la Conférence de Mangalia, en août 1983, sur les problèmes d'ordre organisateur et politico-éducatif du travail, le secrétaire général et président Nicolae Ceauşescu souligna le devoir majeur des musiciens de promouvoir les valeurs de l'art national, de contribuer à l'éducation des masses laborieuses et de la jeune génération dans l'esprit du patriotisme et du respect de la création artistique représentative roumaine. La musique est, dans ce pays, tout à la fois l'un des témoignages de la continuité historique et spirituelle de la nation, la voix de son désir de liberté et d'indépendance, le signal de combat pour défendre le sol ancestral aux temps anciens où des forces hostiles l'attaquèrent, l'appel à l'amour, à la joie de vivre, le message amical adressé à tous ceux qui aiment le vrai, le bien, la beauté .

La musique — un art dont le pouvoir d'influence bénéfique est intrinsèque — remplit une importante fonction sociale. L'histoire de l'humanité atteste que, de tous les temps, elle a constitué — grâce à son caractère spécifique — un moyen particulièrement important pour influencer les masses. Chacun sait à quel point elle fut présente et active dans l'existence des hommes et tout particulièrement dans celle du peuple roumain, aux époques héroïques de la libération nationale et sociale, de réalisation des idéaux de progrès matériel et spirituel.

La musique. ayant le don d'émouvoir et de transmettre dans un langage universel des idées, des sentiments et des messages d'ordre supérieur — propres à l'esprit humaniste dont relève la société socialiste — assume, dans le système des arts, une mission éducative particulièrement signifiante car sa force de pénétration et de conviction est extrêmement vaste et persistante. Aussi, est-ce un véritable devoir patriotique et civique de tous les servants de l'art sonore — compositeurs, interprètes, musicologues, éducateurs, animateurs — d'accroître leurs efforts afin de satisfaire aux exigences actuelles et de perspective de la culture socialiste, en consacrant toute leur force de travail à l'amélioration qualitative de la vie musicale roumaine. Ce n'est qu'ainsi que l'on donnera cours à l'exhortation qui nous est adressée par le président Nicolae Ceauşescu, éminent chef du Parti et de l'Etat, brillante personnalité de la vie politique internationale. Les dimensions sans précédent au niveau quantitatif et qualitatif enregistrées par l'art sonore dans le cadre du Festival National „Cîntarea României" — ce large et stimulateur appel aux capacités créatrices de la nation, lancé par le président et secrétaire général Nicolae Ceauşescu — constituent une éloquente expression de la montée des valeurs d'un art auquel le monde entier rend hommage en cette „Journée internationale de la Musique".

Cette „Journée" coïncide avec les premières manifestations de la saison musicale '83, de l'année d'enseignement qui vient à peine de s'ouvrir et de la période d'activité en cours à l'Union des Compositeurs et Musicologues, à l'Association des Hommes de Théâtre et de la Musique, en un mot l'activité de tous ceux qui déploient leurs forces dans le domaine de la création, de l'interprétation, de la recherche musicale et de l'animation des masses travailleuses. C'est pourquoi nous sommes, tous, fermement décidés à augmenter nos efforts afin de contribuer au continuel épanouissement de la patrie socialiste dans une atmosphère de paix, de liberté et d'indépendance, dans un esprit de coopération active et d'amitié chaleureuse avec tous les peuples du monde.

Au nom du Bureau du Comité national de la Musique de la République Socialise de Roumanie,
Prof. univ. NICOLAE CĂLINOIU
Président de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

RADU ȘERBAN

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

Un dialogue parlé avec le compositeur Radu Șerban sur sa personnalité créatrice est difficile à établir. Mais, dès que son interlocuteur s'accommode de réponses données... devant le piano et par le truchement de

celui-ci, alors tout devient extrêmement facile et... coule de source. Car, toute la vie du compositeur Radu Șerban se concentre sur les touches de l'instrument. Et les sons ont de tout temps été ses véritables moyens pour s'adresser à ses semblables.

„Qui êtes-vous, Radu Șerban ?" — „Moi ?" et, tout de suite, sur les touches, s'enchaînent tour à tour, ses airs les plus connus : Prieten drag *(Cher ami),* Strada *(La rue),* La un cuvînt al tău *(Il suffit d'un seul de tes mots),* Două rîndunici *(Deux hirondelles),* Nu mă-ntreba *(Ne me demande pas),* Te mai iubesc și acum *(Je t'aime encore maintenant)... À quoi croyez-vous, Radu Șerban ?" — et, tout aussi prompte, la réponse arrive à travers des échos également aimés :* Un cîntec de dragoste *(Une chanson d'amour),* Iubire, iubire *(Amour, amour),* La un pas de fericire *(A un pas du bonheur),* Dacă iubești cu adevărat *(Si tu aimes en vérité),* Ce știi tu ! *(Qu'en sais-tu !)...*

Pour Radu Șerban, chaque mélodie issue de sa plume est une goutte de vie, un univers à part concentré sur quelques portées, un message, une prière, un don... Dès leur première audition, elles sont sur les lèvres de tous ceux qui affectionnent la musique légère. A ses 56 ans, Radu Șerban est un des plus appréciés compositeurs de musique légère roumaine. Il est né à Caracal le 1er décembre 1927. A peine âgé de 6 ans, il voit, dans une maison amie de Bucarest, un piano. C'était la première fois de sa vie. Fasciné par les sonorités de l'instrument, il sera heureux quelques années plus tard d'en trouver un dans la maison de ses parents, de modestes instituteurs ; c'était le piano destiné à faire plus tard partie de la dot de sa soeur aînée. Quoiqu'il en fût, c'était le commencement. „Depuis, je ne me suis plus jamais séparé d'un piano", se souvient mélancoliquement le compositeur. „Contrairement à tous les principes rigides de l'enseignement, à onze ans, je jouais déjà dans les cabarets de Caracal. L'expérience d'instrumentiste de boîte de nuit m'a énormément aidé. C'est ainsi que j'obtins la facilité d'improviser, que j'appris tout le répertoire à la mode, que je perfectionnai ma technique de pianiste. Et je continuai à jouer dans les boîtes de nuit même après mon établissement à Bucarest, dès l'époque de mes études au Conservatoire. C'était mon gagne-pain, tout d'abord rien que pour moi, ensuite pour ma famille car je me suis marié jeune, à 22 ans, et une année après nous eûmes un enfant. Ce n'était pas facile, certes, mais cette expérience m'a été pleinement utile".

En 1947, à 20 ans par conséquent, Radu Șerban était admis au Conservatoire de Musique de Bucarest, à la section de pédagogie. Le compositeur consacré qu'il est aujourd'hui se rappelle avec nostalgie le respect — et, implicitement, la crainte — que lui inspiraient les figures de marque du monde musical bucarestois qui avaient signé son admission au Conservatoire : Mihail Jora, Paul Constantinescu, I. D. Kirescu, Alfred Alessandrescu. Il y suivit les cours d'harmonie et théorie musicale avec Ion Dumitrescu, avec Paul Constantinescu également ; le contrepoint avec Nicolae Buicliu et Zeno Vancea, l'orchestration avec Theodor Rogalski, l'histoire de la musique avec Vasile Popovici et George Breazul, le folklore avec Tiberiu Alexandru. Assimilant avec zèle leur enseignement, il se dépêcha à appliquer les connaissances acquises en orchestrant une énorme quantité de musique

pour les studios de la Radio-Diffusion et pour les productions de disques de l'Electrecord. Il se fit vite connaître et apprécier. Dans le même temps, il se mit à composer de la musique légère. Son activité musicale est unanimement reconnue comme positive, chose bientôt confirmée par sa réception dans les rangs de la Société des Compositeurs Roumains (juillet 1949) alors qu'il n'était encore qu'étudiant dans sa seconde année de Conservatoire. Conformément à l'indication reçue de ses maîtres, son guide ultérieur sur le chemin de la création de musique légère fut Ion Vasilescu. „Je tremblais de peur et d'émotion quand je passai le seuil de celui qui avait fait des études de composition à la célèbre Schola Cantorum de Paris et qui, en 1926, avait obtenu la Première Mention du Concours «George Enescu» avec Trois mouvements en style roumain pour quatuor à cordes", *se souvient Radu Şerban qui poursuit : „Ion Vasilescu était un grand homme, un grand professeur et... un très bon compositeur de musique légère. Ses mélodies sont immortelles. On les connaît bien ses* Vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seară ? (Veux-tu qu'on se voit, Samedi soir ?), Azi noapte te-am visat (J'ai rêvé de toi, cette nuit), Fetiţele din Bucureşti (Les mômes de Bucarest), Nu-ţi pare rău cînd vezi că plîng ? (Vois comme je pleure), Hai să-ţi arăt Bucureştiul noaptea (Viens voir Bucarest de nuit) *et tant d'autres encore... Il m'accueillit avec bienveillance, m'écouta plein d'attention et m'encouragea. Cet encouragement signifia beaucoup pour le jeune compositeur débutant que j'étais alors. Grâce à ses paroles je pris confiance et je me sentis plus sûr de moi", affirme aujourd'hui Radu Şerban.*

Mais ce qui lui fit acquérir le plus d'assurance dans l'art de la composition ce fut le fait de travailler intensément jour après jour. Ses études au Conservatoire finies, il est nommé chef de la rédaction de musique légère à la Radio-Diffusion (1955—1958) ; puis, il passe chef du service Création dans la même institution, mais il n'y reste plus que deux ans, après quoi — renonçant à toute activité d'ordre administratif — il se consacre uniquement à la composition.

Arrivé là, celui qui se propose de suivre pas à pas la carrière de Radu Şerban, constate que plusieurs directions à analyser s'ouvrent devant lui dans le domaine de la création : musique légère, musique de film, pièces chorales, chansons d'enfants, sans omettre de mentionner, ne fût-ce qu'en passant, son activité de rédacteur-éditeur d'une série de cahiers publiés aux Editions Musicales et comprenant — sous la forme de médaillons de compositeurs — les plus connues des mélodies de musique légère. Nous nous arrêterons sur chaque chapitre, à tour de rôle.

„En premier lieu je suis un compositeur de musique légère" déclare Radu Şerban. „C'est en tant que tel que je me suis fait connaître, que je suis aimé et apprécié par le public. Les nombreuses lettres que je reçois me le rappelle sans cesse. Mais, en même temps, elles m'obligent à garder le niveau de ma qualité. Je travaille longtemps sur une mélodie. Je traverse des étapes d'insécurité, d'inquiétude, de méfiance, puis, petit à petit, tout cela se transforme avec le temps et par le travail dans un air à succès. Tenez, par exemple : j'ai gardé des années durant dans un tiroir de mon bureau la partition de Prieten drag (Ami cher), *pour qu'après, en huit jours au plus, elle devienne l'une des chansons les plus chantées, les plus aimées, un air que tout le monde fredonne. C'est ce qui m'arrive d'habitude... Maintenant,* Prieten drag *se chante en non moins de six langues. Il n'y a pas de doute d'ailleurs que le texte de Constantin Cîrjan soit pour une bonne part dans ce succès !".*

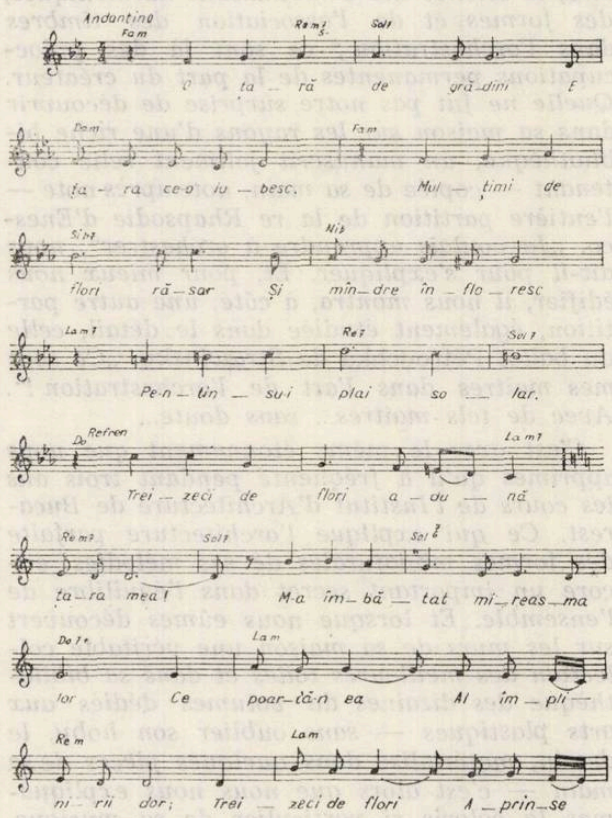
Il faut le dire, en effet, l'agencement parfait entre le texte et la musique, dans une indissoluble unité où chacun est d'une qualité égale, constitue la clef du succès du compositeur. La qualité de la musique ? Mais, c'est bien la science de la musique qu'il faudrait dire, la science des combinaisons harmoniques, des formes et de l'association des timbres dans l'orchestration ; ce sont là des préoccupations permanentes de la part du créateur. Quelle ne fut pas notre surprise de découvrir dans sa maison sur les rayons d'une riche bibliothéque, un manuscrit joliment relié contenant — copiée de sa main, note après note — l'entière partition de la re Rhapsodie d'Enesco. „Je voulais apprendre à orchestrer", nous dit-il pour s'expliquer. Et, pour mieux nous édifier, il nous montra, à côté, une autre partition, également étudiée dans le détail, celle du ballet Pétrouchka *de Strawinsky. „Ce sont mes maîtres dans l'art de l'orchestration !". Avec de tels maîtres... sans doute...*

C'est avec le même étonnement que nous apprîmes qu'il a fréquenté pendant trois ans les cours de l'Institut d'Architecture de Bucarest. Ce qui explique l'architecture parfaite des formes miniaturales de ses mélodies, encore un important secret dans l'équilibre de l'ensemble. Et lorsque nous eûmes découvert sur les murs de sa maison une véritable collection des meilleures toiles et dans sa bibliothèque des dizaines de volumes dédiés aux arts plastiques — sans oublier son hoby, le dessin, matérialisé dans quelques pièces de sa main — c'est alors que nous nous expliquâmes le coloris si particulier de sa musique, ses subtiles alternances de nuances sonores, ses jeux de lumière et d'ombre qui font de chacune de ses compositions une carte de visite où son nom s'inscrit en caractères bien distincts. Toutes ces données, jointes à un talent longuement „travaillé" et à une propension à l'inspiration mélodique peu commune,

ainsi qu'à un penchant déclaré pour la teinte lyrique, ont permis à Radu Şerban de créer, chaque année, au moins une chanson à succès, remportant un prix, publiée séparément ou en recueil de mélodies, gravée sur disque. Qui ne connaît donc pas Un minut *(Une minute) — 1958,* Un cîntec de dragoste *(Une chanson d'amour) et* A fost de-ajuns o melodie *(Il a suffi d'un air) — 1960,* Iubire, iubire *(Amour, amour) — 1962,* La un pas de fericire *(A un pas du bonheur) et* Dacă iubeşti cu adevărat *(Si tu aimes en vérité) — 1963,* Două rîndunici *(Deux hirondelles) — 1964,* Uitarea *(Oubli) et* Prieten drag *(Ami cher) — 1966,* Încă nu e tîrziu *(Il n'est pas déjà tard) — 1967,* La un cuvînt al tău *(Pour un seul de tes mots) — 1968,* În ziua-aceea fără nume *(Ce jour-là, sans nom) — 1970,* Parfumul străzilor *(Le parfum des rues) et* Izvor de frumuseţe *(Source de beauté) —* 1972, Seara *(Le soir),* Castele de nisip *(Châteaux de cartes),* O ramură spre cer *(Une branche vers le ciel) et* Pasăre de apă *(Oiseau d'eau) — 1973,* Iubire sfîntă, România mea *(Amour sacré, ma Roumanie) — 1974,* Baladă *(Ballade) et* Ai apărut ca o poveste *(Tu es parue tel un conte) — 1975,* Laudă omului *(Eloge à l'homme) et* Cîntecul anotimpurilor *(Le chant des saisons) — 1976,* Zbori, vis împlinit *(Vole, mon rêve réalisé),* Oltule *(Eh, toi, Olt !) et* Cîntecul pămîntului *(Le chant de la terre) — 1978,* Te chem *(Je t'appelle) et* Ecouri *(Echos) — 1979,* Cînd într-o clipă spui prea multe *Quand tu dis trop d'une fois — 1980,* Aşa sînt eu *(C'est comme ça que je suis) — 1981... Tant de titres cités et c'est pourtant une bien modeste énumération sur les 118 mélodies créées par Radu Şerban ! Ses paroliers préférés : Constantin Cîrjan, Gheorghe Vâlcu et Aurel Storin. Mais la grande poésie roumaine l'a aussi inspiré : les vers de Vasile Voiculescu* (Sămînţa nemuririi / *Graine de l'immortalité), Mihai Eminescu* (Sînt ani la mijloc / *Il y a des années depuis), Nichita Stănescu* (Laudă omului / *Eloge à l'homme), Eugen Jebeleanu* (O viaţă / *Une vie), Eugen Barbu* (Tînăr frunziş / *Jeune feuillage), Adrian Păunescu* (Oltule / *Eh, toi, Olt).*

IUBIRE SFÎNTĂ, ROMÂNIA MEA *

Versurile : GHEORGHE VIILCU — Muzica : RADU ŞERBAN



* Premiul I

Plus d'une fois, les compositions de Radu Şerban ont connu la sortie dans l'arène internationale des festivals de musique légère : en 1968, Mă întrebi de ce... *(Tu me demandes pourquoi...), paroles de Constantin Cîrjan, est écoutée par des milliers de participants au célèbre festival de Rio de Janeiro ; en 1970 et 1974, son nom figure parmi ceux qui se manifestent au plus grand des festivals de musique légère du monde, celui de Tokyo avec ses pièces :* Iubire absurdă *(Amour absurde, paroles C. Cîrjan) et* Secretul nemuririi *(Le secret de l'immortalité) sur des vers de V. Voiculescu. Ensuite, sa renommée et son prestige lui valent d'être nommé dans quelques jurys de concours internationaux (Prague, Bratislava, Varsovie).*

Il y a aussi la musique de jazz. C'est une de ses passions. A preuve, la participation du compositeur au festival de Jazz de Léningrad en 1963 et sa présence comme membre du jury au concours de jazz de Bratislava.

De plus pour clore notre succint exposé sur la création et l'activité du compositeur de musique légère, une précieuse information „de coulisse" : Radu Şerban est l'auteur d'un substantiel traité d'orchestration de musique légère (en manuscrit), ouvrage unique sur le plan national et international, tout au moins à l'échelle de l'Europe. L'art de la composition dans cette sphère — nous disons bien „art" car à l'opposé de ceux qui soutiennent qu'écrire de la musique légère est moins que rien, nous estimons que bien écrire en ce genre est un art véritable — est donc concentré dans un manuel capable de servir de guide à ceux qui y prennent de l'intérêt et dans le même temps de corriger, voir de stopper la production en série de chansons de bien mauvaise qualité qui, par malheur, continuent d'envahir le marché de la musique légère de partout.

Le grand chapitre suivant qu'il s'agit d'aborder quand on s'occupe de l'activité de Radu Şerban est celui du créateur de musique de film. Il s'en est approché avec le même plai-

sir, qu'il soit question de courts ou de longs métrages. Le film offre de nombreuses et larges possibilités à l'auteur de la bande sonore, il lui impose certaines directions principales mais tout à la fois il le laisse libre de choisir ses modalités en s'y inscrivant. Radu Şerban, riche d'une généreuse inspiration sonore, est doué d'une fantastique force de suggestivité pour créer la base musicale idéale de pellicules de genre divers. Parmi celles de court métrage, s'imposent les films dédiés aux enfants — Dimineaţa Mihaelei *(La matinée de Michaëla),* Visul lui Boroboaţă *(Le songe de Boroboatza),* Păţaniile lui Duluş şi Lăbuş *(Les aventures de Doulouche et Potouche),* Dan Năzdrăvan *et autres pareils. Radu Şerban met beaucoup de lui-même en écrivant de la bonne musique pour les tout petits. Longtemps, il a travaillé avec le maître de choeur Stelian Olariu en accompagnant des ensembles choraux d'enfants. Il n'a pas composé la musique de spectacles entiers qui leur soient dédiés, mais seulement des chansons qu'ils aiment et apprennent tout de suite. Quant au film de long métrage, notre compositeur est bien l'auteur de la colonne sonore de non pas moins de 26 pellicules, à raison d'une par an à partir de 1957* (A fost odată / *Il était une fois /dans la mise en scène de Bob Călinescu) et en finissant par la partition — en cours d'élaboration — destinée au prochain film d'Andrei Blaier,* Rîdeţi, tovarăşi, ca-n viaţă — *(Riez, amis, comme dans la vie). Sa collaboration avec Andrei Blaier reste, de toutes, la plus féconde. A une seule exception près, tous les films signés par ce metteur en scène ont la partie sonore réalisée par Radu Şerban. Mentionnons-en quelques uns :* A fost prietenul meu *(C'était mon ami),* Casa neterminată *(La maison inachevée),* Dimineţile unui băiat cuminte *(Les matinées d'un garçon sage),* Apoi s-a născut legenda *(Et la légende vint),* Pădurea pierdută *(La forêt perdue),* Cireşarii *(une série TV),* Ilustrate cu flori de cîmp *(Cartes avec fleurs des champs),* Prin cenuşa imperiului *(A travers les cendres de l'empire),* Trepte spre cer *(Marches vers le ciel),* Foot-ball, Lumini şi umbre *(Lumières et ombres) — une série TV — dont la musique est écrite en collaboration avec Temistocle Popa. Quel que soit le sujet du film, Radu Şerban s'entend à lui trouver l'équivalent sonore adéquat. Ce n'est qu'ainsi qu'on s'explique qu'il ait pu écrire une musique également bonne pour le célèbre* Păcală *(mise en scène Geo Saizescu, 1974) que pour* Cerul n-are gratii *(Le ciel n'a pas de barreaux) de Francisc Munteanu, 1962, ou bien* Nu filmăm să ne-amuzăm *(On ne tourne pas pour s'amuser) de Iulian Mihu, 1972. Le compositeur fait grand cas de la musique signal des génériques, aussi — lorsque résonnent sur le petit écran les premières mesures des films en série* Cireşarii *ou* Toate pînzele sus *(Haut, les voiles), de Mircea Mureşan, 1976 — tous les gosses savent, où qu'ils soient et d'où qu'ils soient en ce pays, que commence l'un de leurs films préférés. D'autre part, plus d'une de ses chansons est devenue refrain à la mode en se détachant de la musique d'un film (c'est le cas par exemple de la délicieuse mélodie* Parfumul străzilor *qui, en réalité fait partie de la colonne sonore du film* Bariera — *La barrière — de Mircea Mureşan, 1973).*

Les chants de masses consacrés à des occasions diverses ne sont pas non plus absents de son oeuvre. Conscient de l'importance de ce genre notamment dédié aux ensembles choraux, il a donné des pages de musique propres, à l'instar des précédentes, à nous témoigner de la mesure de son talent. Chantant la patrie, la liberté, le peuple, la jeunesse, ces pages sont allées, dès la première audition, droit aux coeurs des interprètes et du public ; restent inoubliables des partitions comme Partidul ne cheamă la luptă *(Le Parti nous appelle à la lutte),* Inima şi fruntea ţării *(Le coeur et le front du pays),* Cetăţile ştiinţei *(Les cités de la science),* Uteciştii *(Les jeunesses communistes),* Balada vitejilor *(La ballade des braves),* Ai păcii oşteni *(L'hoste de la paix)* ,Tînăr popor *(Jeune peuple),* Venise August învingătorul *(Et arriva l'Août vainqueur),* Noi sîntem sportivi *(Nous sommes des sportifs),* Oştenii poporului *(Soldats du peuple),* Stejarii ţării *(Les chênes du pays) etc.*

„Je ne saurais dire que je sois attiré par le genre revue musicale", nous avoue le compositeur, „mais je souffre des conditions où sont réalisés chez nous ces spectacles. J'y ai beaucoup pensé. L'on ne peut même pas accuser ce genre d'être dépourvu de tradition, car, les revues à grand spectacle des années '20 ou '30 restent mémorables et on les évoque avec nostalgie. Aujourd'hui cependant, ce genre — injustement tenu pour mineur — ne s'efforçant pas à satisfaire à des exigences élémentaires d'esthétique et d'art bien qu'il fasse

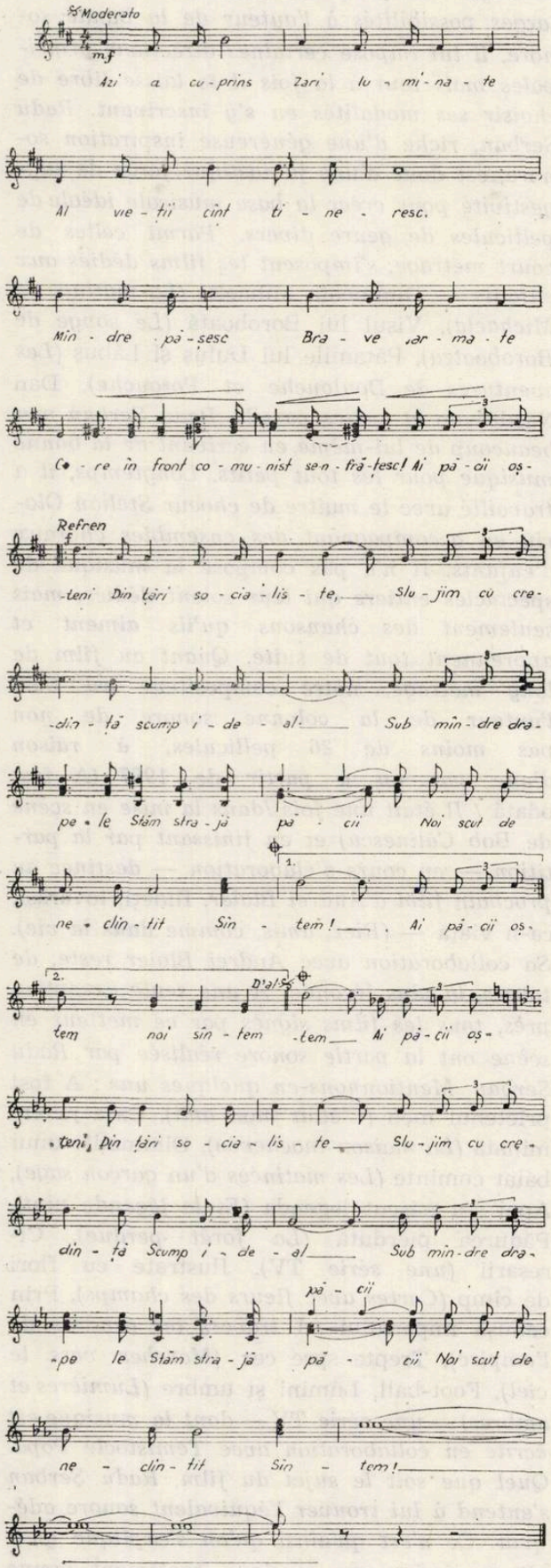
salles combles — car le public de tout temps a besoin de s'amuser et de rire —, n'a rien pour m'attirer. Quel serait mon idéal dans cette voie? Mais, je pense... quelque chose dans le goût de My Fair Lady... *Et je suis sûr qu'on peut le réaliser. Avec davantage d'intérêt de la part des réalisateurs, avec un peu plus de souci de bien faire et surtout avec beaucoup d'exigence quant aux interprètes, on pourrait le réussir. Sans doute, les interprètes ne nous font pas défaut, et les compositeurs non plus. Nous disposons d'une magnifique génération de compositeurs de musique légère, alors pourquoi pas aussi de musique à grand spectacle? Il faut prendre au sérieux en fin de compte la revue musicale également... Par ailleurs, ce phénomène est visible partout: il n'y a qu'à Paris ou dans les grandes villes des USA dont la tradition du «musical» est bien connue que l'on peut encore voir des spectacles de ce genre réalisés dans le véritable sens du terme. Quant à moi, j'ai écrit une variante musicale sur un texte littéraire qui, à première vue, semblait exclure cette possibilité. Il s'agit de* Groapa *(La fosse) du romancier Eugen Barbu. Le spectacle tint l'affiche pendant six ans (1960—1967). Mais, depuis j'y ai renoncé. J'en garde certaine nostalgie. Qui sait, peut-être un jour, recommencerai-je...*" *conclut notre interlocuteur.*

Au début de ces lignes nous faisions remarquer la difficulté de s'entretenir avec Radu Şerban, sur lui-même, par le truchement des mots. Aussi, ces pages nous semblent-elles insatisfaisantes précisément par la quantité de mots et, en échange, l'absence de musique. Encore une fois, le mieux qu'on puisse écrire sur Radu Şerban, c'est en laissant parler sa musique. Une dernière question toutefois à laquelle il ne saurait répondre qu'en utilisant le langage: „Que considérez-vous comme le plus important événement de votre vie?". Et la réponse nous est venue prompte, sans hésitation aucune: „Le miracle de ma vie c'est que j'ai pu, que je peux et que, je l'espère, je pourrai encore écrire de la musique !".

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

AI PĂCII OŞTENI

Versurile: GHEORGHE VÎLCU — Muzica: RADU ŞERBAN



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

CRISTIAN ALEX. PETRESCU (Muzica)
RUSALIM MUREȘANU (Versuri)
Albul steag (planșă)
Responsabilitățile compozitorilor și muzicologilor în lumina indicațiilor și orientărilor formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului la consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative din 2—3 august a.c. 1

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU
Pagini de viață muzicală în perioada Unirii de la 1 decembrie 1918 7

THEODOR DRĂGULESCU
Realizări și cerințe actuale în muzica vocal-simfonică (II) 13

DESPINA PETECEL
Interviu cu Ludovic Feldman 17

ANIVERSĂRI

TIBERIU ALEXANDRU
Harry Brauner 23

GHEORGHE OPREA
Emilia Comișel 31

OCTAVIAN L. COSMA
Viorel Cosma 33

*

GEORGE SBÂRCEA
Florentin Delmar 35

VIOREL COSMA
Florin Georgescu 36

*

ȘTEFAN NICULESCU
Simfoniile lui Beethoven în lectura lui Markevitch 37

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Carmen Cârneci, Sorin Lerescu, Corina Jiva Andreescu . . . 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU
La journée internationale de la musique . 42

CRISTINA SÂRBU
Radu Șerban — Portrait 44

SOMMAIRE

CRISTIAN ALEXANDRU PETRESCU (musique)
RUSALIM MUREȘANU (vers)
Le blanc étendard (planche)
Les responsabilités assumées par les compositeurs et musicologues à la lumière des indications et directives formulées par Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain à l'occasion de la séance de travail concernant les problèmes d'organisation et politico-éducatifs des 2—3 août 1983, à Mangalia 1

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU
Pages de la vie musicale au temps de l'Union du 1er Décembre 1918 7

THEODOR DRĂGULESCU
Réalisations et exigences contemporaines dans la musique vocale-symphonique (II) 13

DESPINA PETECEL
Interview avec Ludovic Feldman . . 17

ANNIVERSAIRES

TIBERIU ALEXANDRU
Harry Brauner 23

GHEORGHE OPREA
Emilia Comișel 31

OCTAVIAN L. COSMA
Viorel Cosma 33

*

GEORGE SBÂRCEA
Florentin Delmar 35

VIOREL COSMA
Florin Georgescu 36

*

ȘTEFAN NICULESCU
Les symphonies beethoveniennes dans la lecture de Igor Markevitch 37

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Carmen Cârneci, Sorin Lerescu, Corina Jiva-Andreescu . . 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU
La journée internationale de la musique . 42

CRISTINA SÂRBU
Radu Șerban — portrait 44

M U Z I C A — Nr. 10, 48 p. B u c u r e ş t i — octombrie — 1983

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 1
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUŞ (dezbateri, creaţii), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Pe Coperta I : Ion Jalea — „Muzica", ghips.

I. P. „Informaţia" — c. 1598

42.416

Lei 15

11

MUZICA

NOIEMBRIE 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

NICOLAE CĂLINOIU
Ziua Internațională a Muzicii 1

★

Concursul cîntecului politic pentru tineret . 2
ANTON DOGARU
Muzica și Marea Unire 3
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 7
(Rubrică realizată de Nicolae Brînduș)

PORTRETE COMPONISTICE

LIVIU DĂNCEANU
Liana Alexandra 8

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Anton Dogaru, Dana Camil, Liviu Dănceanu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, George Sbârcea, Dumitru Capoianu, Vladimir Popescu-Deveselu, Enea Borza, Alfred Hoffman, Emiliu Dragea, Boris Chelaru, Alexandru Bădulescu, Iosif Sava, Viorel Crețu, Dan Bălan 12
DORU POPOVICI (muzica)
MARTA POPOVICI (versuri)
Omagiu lui Richard Wagner 25

RECENZII

CRISTINA RĂDULESCU-PAȘCU
Emilia Comișel — „Folclorul copiilor“ . . 38

DE PESTE HOTARE

FRANCISC LASZLO
Un Bayreuth al tineretului 40
LIVIU DĂNCEANU
Interviu cu Paul Patterson 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

CRISTINA SÂRBU
Temistocle Popa — Portrait 43

SOMMAIRE

NICOLAE CĂLINOIU
La Journée Internationale de la Musique . . 1

★

Concours de la chanson politique pour la jeunesse 2
ANTON DOGARU
La musique et la Grande Union 3
De l'activité de l'Union des compositeurs . . 7
(Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș)

PORTRAIT DE COMPOSITEUR

LIVIU DĂNCEANU
Liana Alexandra 8

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anton Dogaru, Dana Camil, Liviu Dănceanu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, George Sbârcea, Dumitru Capoianu, Vladimir Popescu-Deveselu, Enea Borza, Alfred Hoffman, Emiliu Dragea, Boris Chelaru, Alexandru Bădulescu, Iosif Sava, Viorel Crețu, Dan Bălan 12
DORU POPOVICI (musique)
MARTA POPOVICI (vers)
Hommage à Richard Wagner 25

COMPTES RENDUS

CRISTINA RĂDULESCU-PAȘCU
Emilia Comișel — „Le folklore des enfants“

DE L'ÉTRANGER

FRANCISC LASZLO
Un Bayreuth des jeunes 40
LIVIU DĂNCEANU
Interview avec Paul Patterson 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

CRISTINA SÂRBU
Temistocle Popa — Portrait 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 11 (374) NOIEMBRIE 1983

ZIUA INTERNAȚIONALĂ A MUZICII

În fiecare an, la 1 octombrie, se sărbătorește „Ziua Internațională a Muzicii", eveniment care este marcat prin ample și diverse manifestări artistice care pun în evidență rolul educativ al muzicii, contribuția acesteia la înfrățirea popoarelor în lupta pentru pace și pentru promovarea valorilor culturii, pentru adîncirea relațiilor de prietenie și colaborare între toate țările lumii.

Celebrarea Zilei Internaționale a Muzicii înseamnă pretutindeni în lume aducerea unui prinos de laudă artei angajate, artei care adresează un luminos mesaj prezentului și viitorului, artei ca identitate a societății umane, a fiecărui popor în parte, a exponenților vieții spirituale de pe toate meridianele, a omului simplu care își împletește existența cotidiană cu muzica.

Astăzi, mai mult ca oricînd, nobilul atribut al muzicii, una dintre cele mai specifice expresii ale geniului uman, ne apare legitimat de deziderateIe majore ale culturii și civilizației puse în slujba salvgardării păcii, edificării unei noi ordini social-economice, echitabile pe planeta noastră, omagierii spiritului constructiv cu care este înzestrat omul, în contrast cu stihiile dezlănțuite ale războiului, urii, opresiunii, exploatării și obscurantismului.

În cadrul politicii noastre culturale promovate cu strălucire de partid, de secretarul său general, rolul important al artei constă în educarea oamenilor, în promovarea păcii, colaborării și prieteniei. Efortul slujitorilor artei sunetelor de a aduce contribuții de înaltă măiestrie și puternică originalitate la îmbogățirea patrimoniului spiritual al omenirii, la afirmarea vocației pășnice, creatoare a națiunii noastre socialiste, a tezaurului ei spiritual este un nobil efort, caracteristic întregului nostru popor.

Pentru noi cei care slujim muzica în țara care l-a născut pe Enescu, cuvintele distinsului muzician român sînt de o vie și permanentă actualitate : „Muzica... un grai izvorît din inimă și menit să aducă dragoste și înfrățire printre cei pe care îi despart credințe și obiceiuri deosebite. Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însușirile psihice ale omului, ale popoarelor... Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire, așa precum a înțeles-o măreața antichitate, creînd mitul lui Orfeu".

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun patriotic și umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii și civilizației pe pămîntul străbun. În anii socialismului, în România s-au asigurat condiții exemplare de muncă și manifestare artistică creatorilor din domeniul muzicii, s-au construit noi și moderne așezăminte, s-a dezvoltat continuu dialogul dintre slujitorii acestei nobile arte și masele largi de oameni ai muncii. Generosul proiect de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism pe care-l înfăptuim acordă muzicii, celorlalte arte un rol important în formarea omului nou, în modelarea lui spirituală și civică, în formarea conștiinței lui patriotice, revoluționare. În magistrala cuvîntare rostită la Consfătuirea de lucru de la Mangalia pe problemele muncii organizatorice și politico-educative, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia ca o majoră îndatorire a muzicienilor promovarea valorilor artei naționale, educarea oamenilor muncii, a tinerei generații în spiritul iubirii de patrie, al prețuirii creației noastre artistice reprezentative. Muzica este pentru noi una din mărturiile continuității istorice și spirituale, glasul dorinței de libertate și independență, semnal de luptă pentru apărarea gliei în vremurile în care puteri vrăjmașe s-au abătut asupra-i și, totodată, chemarea la dragoste și la bucurie de viață, mesaj de prietenie cu toți cei care iubesc adevărul, binele, frumosul.

Artă cu profundă forță de înrîurire, muzica îndeplinește o importantă funcție socială. Istoria umanității demonstrează că, în toate timpurile muzica a constituit, datorită caracterului

său specific, un mijloc deosebit de important pentru influențarea maselor. Tuturor ne este cunoscut cît de prezentă și activă a fost muzica în viața oamenilor, în viața poporului nostru, în marile epoci de luptă pentru eliberarea națională și socială, de împlinire a idealurilor progresiste, de viață materială și spirituală.

Muzicii, prin capacitatea sa de a emoționa și transmite — într-un limbaj universal — idei, sentimente și mesaje de o factură superioară, în spiritul umanismului caracteristic societății socialiste, îi revine, în sistemul artelor o sarcină educativă deosebit de importantă. Forța ei de pătrundere și de convingere este extrem de vastă și de o eficiență durabilă. În acest sens, este o datorie patriotică și cetățenească pentru noi toți slujitorii artei sunetelor — compozitori, interpreți educatori și oameni de știință muzicală — de a ne spori eforturile pentru a răspunde cerințelor actuale și de perspectivă ale culturii noastre socialiste, consacrîndu-ne întreaga putere de muncă ridicării la o nouă calitate a vieții muzicale românești, așa cum ne îndeamnă tovarășul Nicolae Ceaușescu, eminent conducător al partidului și statului nostru, strălucită personalitate a vieții politice internaționale.

Dimensiunile fără precedent, de ordin cantitativ și calitativ, pe care muzica le înregistrează în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", vastă stimulare a creativității națiunii noastre inițiată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului și președintele țării, sînt o expresie elocventă a ascensiunii valorilor artei omagiată astăzi pe plan mondial.

Ziua Internațională a Muzicii coincide cu primele manifestări ale noii stagiuni de concerte și spectacole, ale noului an de învățămînt, ale noii stagiuni în activitatea membrilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor, a membrilor Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, a colegilor noștri care lucrează în domeniul cercetării muzicale, al mișcării artistice de mase. Iată de ce toți cei ce ne desfășurăm activitatea în domeniul artei sunetelor sîntem hotărîți să ne sporim eforturile pentru a contribui la înflorirea continuă a patriei noastre socialiste în condiții de pace, libertate și independență, de colaborare activă și prietenie cu toate țările lumii.

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU
Președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România

Concursul cîntecului politic pentru tineret

In perioada 15 noiembrie 1983 — 20 martie 1984 se desfășoară cea de a V-a ediție a *Concursului cîntecului politic pentru tineret* — organizat de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și muzicologilor, Radioteleviziunea Română. Această ediție își propune să promoveze creații militante, revoluționare, inspirate din munca și viața tineretului din unitățile economice, din industrie și agricultură, de pe șantierele de muncă patriotică, din școli și facultăți care să mobilizeze tînăra generație, împreună cu întregul popor, sub conducerea partidului, în opera de înfăptuire a programului de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. Prin melodii, prin versuri, creatorii vor putea să exprime dragostea întregului tineret față de patrie și popor, față de Secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

În piesele de muzică ușoară, în piese corale, în marșuri se va putea reliefa strînsa legătură a creației de azi cu tradițiile muzicale românești, cu întreaga creație a poporului nostru, aducîndu-se astfel o nouă și importantă contribuție la îmbogățirea culturii noi, revoluționare, la educarea comunistă a tineretului.

Deschis tuturor compozitorilor și poeților, profesioniști sau amatori, concursul de creație de cîntece cu tematică politică pentru tineret va lua în considerare numai lucrările inedite ; fiecare compoziție corală sau marș va fi prezentată sub forma de partitură pentru cor mixt, cu sau fără acompaniament de pian, cele de muzică ușoară — pentru voce solo cu acompaniament de pian — iar textele, separat dactilografiate, în două exemplare. Compozițiile (purtînd un motto și fiind însoțite de un plic ce va cuprinde același motto) vor fi trimise pînă la 20 decembrie 1983 pe adresa Comitetului Central al U.T.C. cu mențiunea „Pentru concursul cîntecului politic pentru tineret", ținîndu-se seama că cea dintîi etapă se va desfășura pînă la 10 ianuarie 1984, iar cea de-a doua — pînă în cea de a doua jumătate a lunii martie 1984. Vor putea fi prezentate în afara concursului alte lucrări cu tematică inspirată din viața și activitatea tineretului, închinate păcii, colaborării și progresului social, solidarității internaționale. Cele mai valoroase piese vor fi imprimate pe discuri, difuzate în cadrul emisiunilor radio și televiziune, preluate de numeroasele formații de gen din întreaga țară.

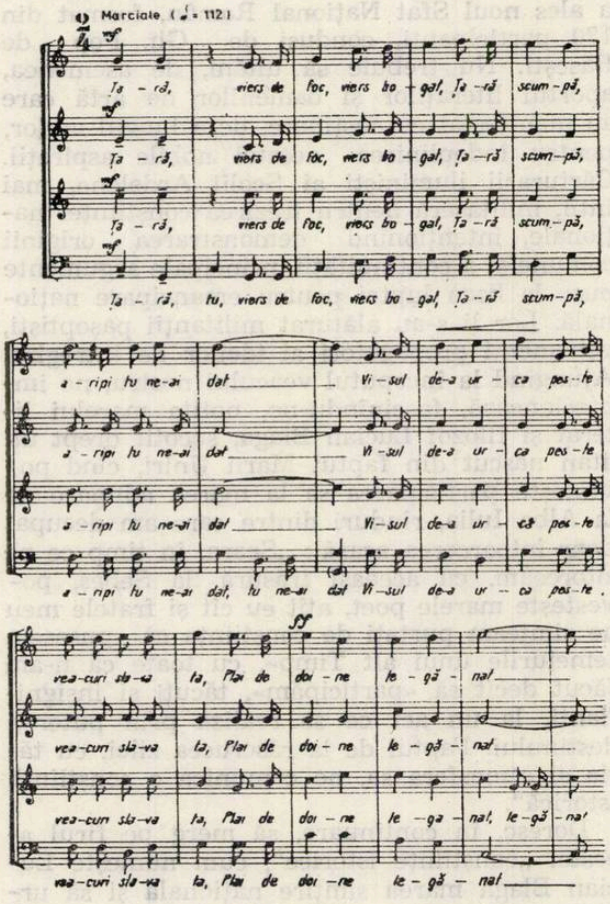
MUZICA ŞI MAREA UNIRE

Din istoria de demult, aflăm că cei mai vechi reprezentanţi ai poporului nostru locuiau acea *corona montium* (spinarea Carpaţilor), fiind răspîndiţi de o parte şi de alta a ei, ocupîndu-se cu agricultura şi creşterea vitelor, vorbind o limbă comună, graiul pîinii şi fiind uniţi prin obiceiuri şi credinţă. Secole de-a rîndul au fost purtate îndelungi războaie pentru făurirea patriei unitare, din şirul voievozilor care au condus masele pe acest drum doar Mihai Viteazul reuşind vremelnic să topească toate cugetele româneşti într-o singură suflare, încercarea sa temerară devenind exemplu „imbold" după Nicolae Iorga, urmat îndeaproape de toţi luptătorii pentru întregire. Începutul secolului trecut, mergînd pe firul istoriei, marchează transformarea visului în obiectiv programatic, pandurii lui Tudor, de pildă, socotind unirea ca necesitate imediată, în timp ce Nicolae Bălcescu îşi rostea înflăcăratele îndemnuri revoluţionare în numele celor opt milioane de români de pretutindeni. Prin Unirea de la 1859 a celor două principate române a fost pusă apoi baza statului nostru naţional, faptul istoric fiind considerat de Mihail Kogălniceanu „primul act de maturizare naţională". Desăvîrşirea aspiraţiilor a fost însă posibilă la sfîrşitul primului război mondial, în iarna anului 1918, cînd Adunarea naţională a tuturor românilor din Transilvania, Banat şi Ţara Ungurească, constituită prin reprezentanţii lor îndreptăţiţi, circa 100.000, au anunţat unirea cu ţara. Cei 1228 de delegaţi ai naţiunii române, adunaţi în memorabila zi de 18 noiembrie (1 decembrie) 1918, la Alba Iulia, au decretat atunci „unirea acelor români şi a teritoriilor locuite de dînşii cu România", constituindu-se statul naţional unitar. În succesul adunării de la Alba Iulia se ştie că un rol deosebit de important l-a jucat Consiliul Naţional Român central, constituit la Arad, la 2 noiembrie 1918, reprezentînd voinţa românilor din Transilvania, Banat şi ţinuturile crişene. Instrumentul principal de lucru al acestui for a fost ziarul „Românul", al cărui editorial din 20 noiembrie 1918, intitulat *La Alba Iulia* îndemna : „Români din patru unghiuri, bărbaţi, bătrîni şi tineri, învăţători, preoţi şi ţărani, grăbiţi la Alba Iulia, la marele praznic naţional, unde se pecetluieşte soarta neamului." Aş alătura acestor fapte deosebit de impresionante şi ceva de suflet ! Despre ce este vorba. Strălucind la aceeaşi temperatură patriotică, un cotidian al vremii publică cîteva versuri aparţinînd pe atunci tînărului poet V. Bora, ce consfinţeau : „La Alba Iulia, măi frate / Să mergi în zori de dimineaţă / Ca răsăritul sfînt de soare / Să-ţi dea putere şi viaţă ! / Că soarele ce acol' răsare / În sfînta horă ne va prinde / Şi visul nost' nutrit de veacuri / În flăcări zarea va cuprinde !".

Trăim astăzi, cu imaginaţia, memorabilele înfăptuiri de atunci şi, cu mijloacele care ne stau la îndemînă, cinstim evenimentul, omagiind lupta, aspiraţia, care nu au obosit, izbîndind. Bucuria acestei victorii desigur că s-a împlinit odată cu înfiinţarea, la Arad, a Consiliului Naţional Român, care, după ce şi-a depus mandatul Marii Adunări Naţionale, a ales noul Sfat Naţional Român, format din 130 participanţi, conduşi de Gh. Pop de Băseşti. Nu trebuie să uităm, de asemenea, aportul literaţilor şi oamenilor de artă care au manifestat cu susţinere, de-a lungul anilor, pentru îndeplinirea acestei nobile aspiraţii. Cărturarii iluminişti ai Şcolii Ardelene, mai întîi, militaseră pentru trezirea conştiinţei naţionale, intenţionînd demonstrarea originii comune şi a continuităţii, principale argumente puse la baza luptei pentru emancipare naţională. Lor li s-au alăturat militanţii paşoptişti, vehemenţi propagatori ai ideilor de întregire. Ajungînd la începutul veacului nostru, ne impresionează, fascinîndu-ne, notiţa marelui literat şi filozof Lucian Blaga, socotit drept un titan născut din faptul Marii Uniri, cînd povesteşte participarea sa la marea adunare de la Alba Iulia, rînduri dintre care am decupat doar întoarcerea acasă : „Seara, în timp ce ne întorceam, cu aceeaşi trăsură, la Sebeş, povesteşte marele poet, atît eu cît şi fratele meu ne simţeam purtaţi de conştiinţa că «pusesem temeiurile unui alt Timp», cu toate că n-am făcut decît să «participăm», tăcuţi şi insignifianţi, la un act ce se realiza prin puterea destinului. Faptul de la răscrucea zilei, cu tăria şi atmosfera sa, ne comunica o conştiinţă istorică".

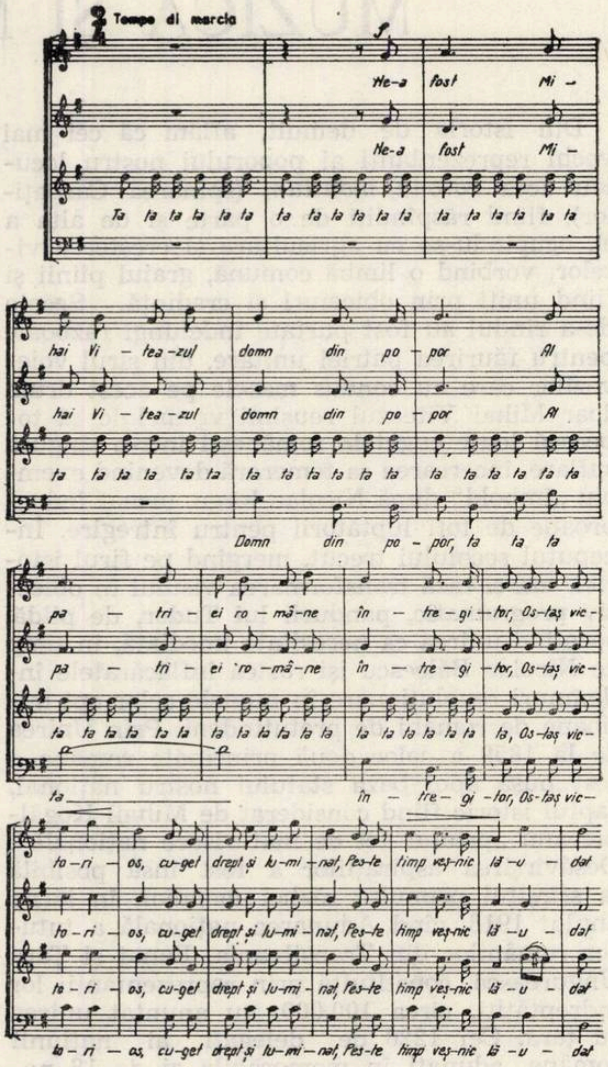
Doresc, în continuare, să merg pe firul acestei „conştiinţe istorice", cum numeşte Lucian Blaga marea simţire naţională şi să urmărim împreună realizări muzicale închinate evenimentului Marii Uniri. Trebuie, mai întîi, să ne amintim că visul desăvîrşirii unităţii naţionale a României a născut partituri ce au jucat un rol deosebit în cultura noastră. Mă gîndesc la *Cîntăm libertatea* de D. G. Kiriac, *Răsunet din Crişana* şi *Răsunetul Ardealului* de I. Vidu, *Imnul Unirii* de T. Popovici, *Sus inima, români* de N. Oancea, *Imnul Unirii* de S. Drăgoi şi *Trăiască România Mare* de T. Brediceanu. Putem spune că astăzi s-a creat un adevărat fond de lucrări cu această tematică, bogate în conţinut şi vibrante. Dintre ele, amintim : *Visul României* de C. Arvinte, *La Apulum Alba* de T. Jarda, *Avem o ţară cum strămoşii au visat* de Cl. Negulescu,

Cîntec pentru Marea Unire de Gh. Bazavan, *Pămînt străbun românesc* de M. Neagu, *Făuritorilor Unirii* de T. Bratu, *Alba Iulia* de E. Lerescu, *Flacăra Unirii* de L. Profeta, *Cantata „Pajurei"* de Alex. Velehorschi, *La zi de sărbătoare a Unirii* de Fl. Comişel şi *Uvertura festivă 1918* de S. Horceag. Elaborate în chipuri diferite, bogat nuanţate, aceste lucrări şi-au cîştigat deja marea popularitate pe care o merită. Conţinînd o melodie inspirată, avînd un ritm pregnant, cîntecul *Imn neatîrnării* de Alex. Paşcanu (M. Radina), de exemplu, a devenit un foarte popular cîntec patriotic, rezonant, mobilizator :

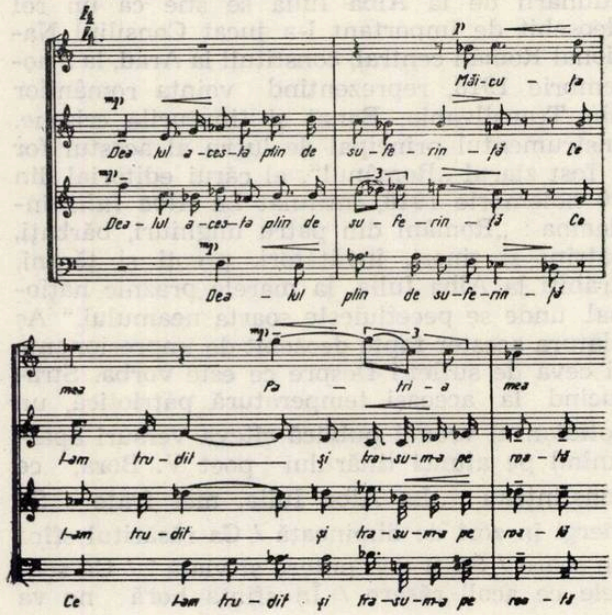


Încărcat de un conţinut evocator, sugestiv concret în liniile vocale ale corului de bărbaţi, partitura *Mihai Viteazul, domn român* de R. Paladi (Vl. Bârna) a devenit o izbutită efigie muzicală a marelui domn întregitor de neam.

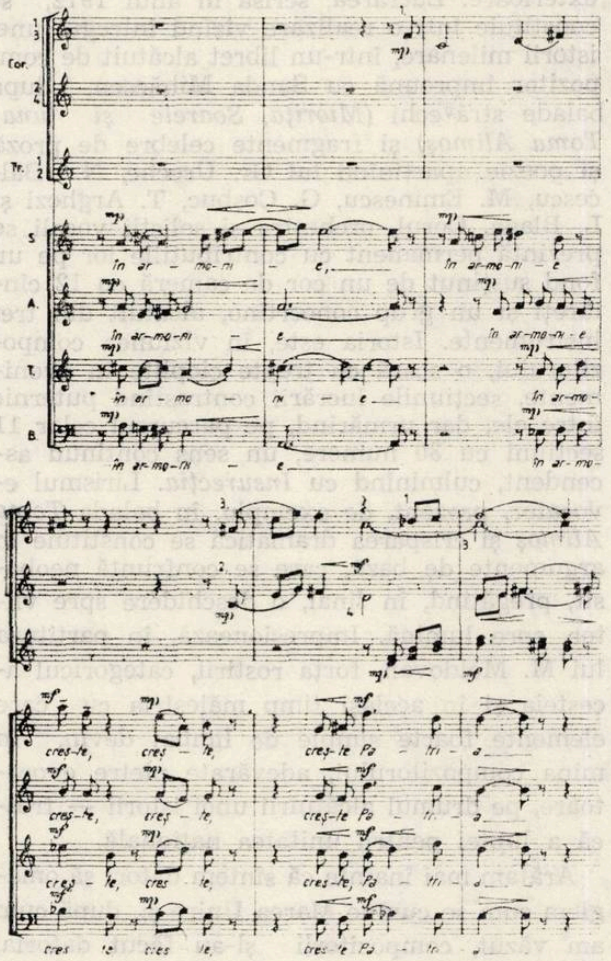
O foarte interesantă şi originală declaraţie respirînd tematic este cantata de cameră *Imnele Transilvaniei*, scrisă de Tudor Ciortea în anul 1977, în care compozitorul îmbracă în straie corale şi instrumentale trei dintre imnele lui Ioan Alexandru. Părţile poartă denumirile : *Patria, Origine* şi *Imnul Alba Iuliei.* Debutul lucrării este plin de semnificaţii : „Dealul acesta plin de suferinţe l-am trudit şi trasum-a pe roată / Carpaţii noştri de izvoare plini şi rîurile cîte sînt cu toate." Cu voci fremătînd, imitîndu-se una pe alta, pe alocuri



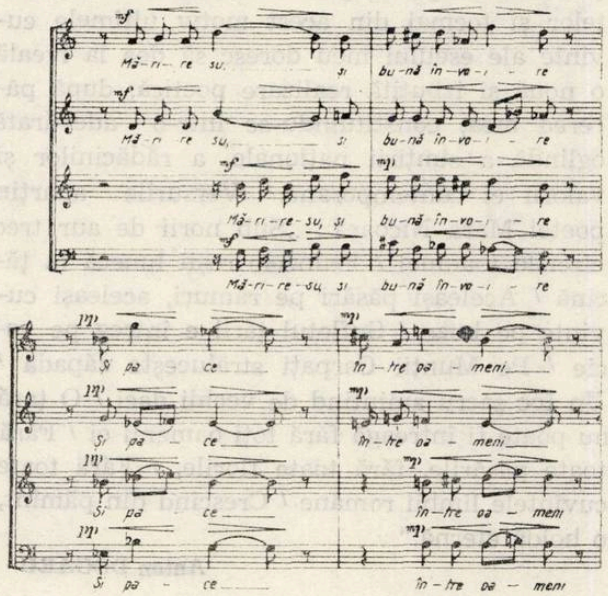
existînd şi intenţii madrigaleşti sprijinite pe sugestii folclorice, pe care T. Ciortea le mînuia cu mare abilitate, sînt atinse, în această manieră, după cum arătam, culmi poetice ce



conţin chemări ale strămoşilor, imnizarea maicii celei bune, patria. Eleganţa rostirii muzicale şi poetice, laconismul, imaginile concentrate mergînd pînă la simbol, toate acestea îngrijesc leagănul, plin de armonie, în care creşte patria :



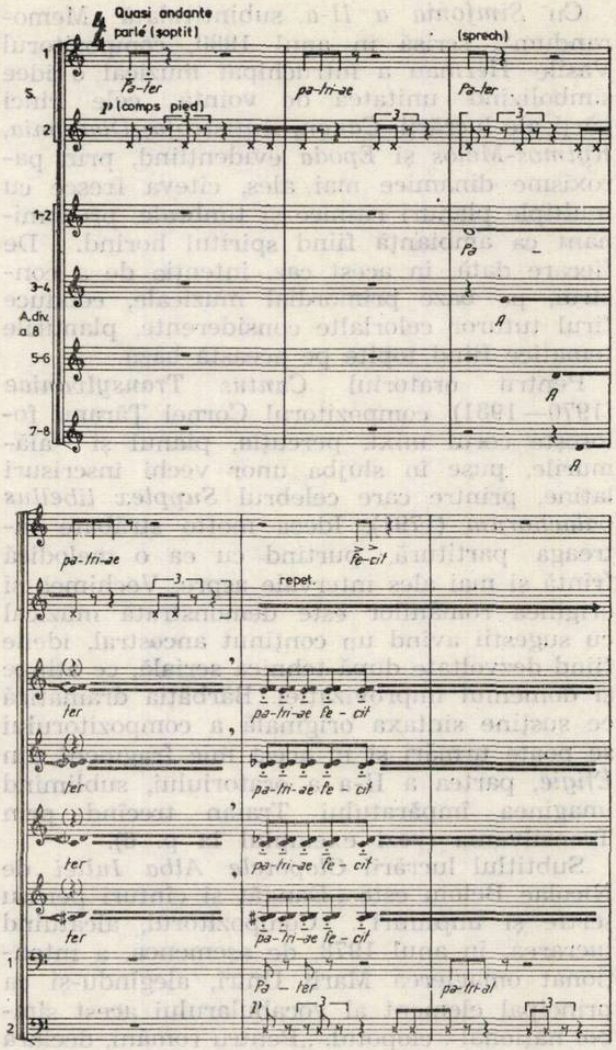
iar finalul constituindu-se din glorificarea istoriei cetăţii Alba Iuliei, devenită şi ea un simbol al zilelor pe care le trăim, al păcii :



Cu *Simfonia a II-a*, subintitulată „Memorandum", scrisă în anul 1980, compozitorul Vasile Herman a întruchipat muzical o idee simbolizînd unitatea de voinţă, cele cinci părţi ale lucrării, *Canon, Antistrofa, Diacronia, Rytmos-Melos* şi *Epoda* evidenţiind, prin paroxisme dinamice mai ales, cîteva fresce cu multiple planuri ritmice şi timbrale, predominant ca ambianţă fiind spiritul horind. De fiecare dată, în acest caz, intenţia de a construi, pe baze primordial muzicale, conduce firul tuturor celorlalte considerente, planurile tematice fiind topite pe această bază.

Pentru oratoriul *Cantus Transylvaniae* (1970—1981), compozitorul Cornel Ţăranu foloseşte corul mixt, percuţia, pianul şi alămurile, puse în slujba unor vechi înscrisuri latine, printre care celebrul *Supplex libellus valachorum* (1791). Ideea motto străbate întreaga partitură, purtînd cu ea o melodică frîntă şi mai ales intervale aspre. Vechimea şi originea românilor este demonstrată muzical cu sugestii avînd un conţinut ancestral, ideile fiind dezvoltate după tehnica serială, ce atinge şi domeniul improvizaţiei. Bărbăţia dramatică ce susţine sintaxa originală a compozitorului se poate urmări şi în acest mic fragment din *Efigie*, partea a II-a a oratoriului, sublimînd imaginea împăratului Traian trecînd prin Transilvania (vezi exemplul la p. 6).

Subtitlul lucrării *Clopotele Alba Iuliei* de Nicolae Beloiu este „Dangăt şi cînturi pentru jertfe şi împliniri". Compozitorul, alcătuind lucrarea, în anul 1978, de asemenea, a intenţionat omagierea Marii Uniri, alegîndu-şi ca principal element al vocabularului acest simbol naţional : clopotul. „Pentru români, declară autorul, clopotele au fost totdeauna rezonatori fideli ai intenselor vibraţii sufleteşti ce marchează orice viaţă de om cu atît mai mult un destin încercat ca cel al naţiunii noastre. Fie că au vestit cu forţa lor jubilatoare bucuria izbînzilor, sau că au îndemnat în clipe de cumpănă la acţiuni salvatoare, ele au fost dăruite dintru început cu harul gesturilor sonore arhetipale, unda lor purtînd peste timp şi spaţii grele încărcări evocatoare. Şi dacă clopotele de pe meleagurile româneşti au avut mereu şi din plin pentru ce suna, cele din străvechea Alba Iulia îmi par a păstra încă în memoria lor ecouri ale unora dintre cele mai importante şi mai dramatice momente din trecutul nostru". *Încoronare, Clopote de restriştе* şi *Încununare* (două jubilaţii încadrînd un lamento) se înşiruie ca părţi ale partiturii încadrînd şi rotunjind o tensiune liniară, epică, cu linii instrumentale solistice. Surprinde şi interesează aici principiul modulaţiei, al schimbării făgaşului prin moduri simetrice cu transpoziţii limitate, înglobînd o anumită intervalică şi trecînd prin sunete pivot, evidenţiind, aproape la fiecare pas, trisonurile mărite. Contrapunctul este conceptul de bază al arhitecturii, care se constituie nu doar în formă, ci în formă şi culoare.



De o mare apreciere se bucură şi *Simfonia a 2-a* „Laudă pămîntului natal" de Zoltan Aladar vehiculînd un melos dens, concentrat tematic, debutînd pastoral, mioritic, în *Monumentum,* apoi, în *Scherzo* amintind muzica bartókiană, în *Pastorale* auzindu-se un flaut ce se mişcă improvizatoric în ambianţa unor sonorităţi irizate, iar în *Riflessione sopra una canzone popolare* făcînd loc travaliului polifonic prin microunităţi tematice, amintind idei expuse anterior, constituindu-se de fapt într-o jubilaţie plină de strălucire. Originală şi deosebit de interesantă este şi creaţia simfonică aparţinînd compozitoarei Myriam Marbe, simbolic intitulată *Trium* (1978), în care spiritul enunţiativ şi improvizaţia instrumentală se mişcă într-un larg diapazon timbral, ascunzînd un imn al izbîndei naţionale, sugerat din cînd în cînd, fragmentar uneori, cucerind, pentru moment, zone ale celei mai convingătoare expresivităţi, niciodată însă definit complet, cu putere. Sentimentul născut de lucrare este cel romantic, aspirînd, respirînd într-un anume fel, plin de poezie.

În sfîrşit, o veritabilă izbîndă a genului o constituie opera frescă *Trepte ale istoriei,* în care compozitorul Mihai Moldovan a intenţionat o reacţie împotriva trunchierii istoriei, a izolării cîte unui moment al ei şi a împodobirii lui cu evenimente auxiliare, pitoreşti, dar exterioare. Lucrarea, scrisă în anul 1972, se constituie într-o realizare vizînd întregul unei istorii milenare, într-un libret alcătuit de compozitor împreună cu Sanda Mihăescu, după balade străvechi *(Mioriţa, Soarele şi luna, Toma Alimoş)* şi fragmente celebre de proză şi poezie aparţinînd lui Gr. Ureche, N. Bălcescu, M. Eminescu, G. Coşbuc, T. Arghezi şi L. Blaga. Corul, orchestra şi soliştii vocali se prezintă permanent cu contribuţiile lor pe un fond susţinut de un cor de cameră cu 12 cîntăreţi şi un grup concertino, alcătuit din trei instrumente. Istoria este, în viziunea compozitorului, o scară cu trepte cioplite în evenimente, secţiunile lucrării contrastînd puternic între ele, dar urmărind, pe parcursul celor 11 secţiuni cu 30 numere, un sens continuu ascendent, culminînd cu *Insurecţia.* Lirismul evocator, prezent, de exemplu, în balada *Toma Alimoş* şi crisparea dramatică se constituie în argumente de bază, care se confruntă neobosit, pregătind, în final, o deschidere spre viitor, spre lumină. Impresionează, în partitura lui M. Moldovan, forţa rostirii, categoricul acesteia şi în acelaşi timp măiestria cu care elemente foarte simple de limbaj devin, în mîna compozitorului, adevărate pietre evocatoare, pe drumul alcătuirii unei istorii — frescă a luptei pentru unitatea naţională.

Arătam mai înainte că sîntem datori să omagiem cum se cuvine Marea Unire şi, după cum am văzut, compozitorii şi-au făcut datoria, continuînd să scrie noi partituri închinate istoricului an 1918. Este bine că există această permanentă preocupare adresîndu-se conştiinţelor şi tocmai din acest motiv ultimele cuvinte ale eseului meu doresc să dea la iveală o nouă şi izbutită realizare poetică, după părerea mea, constituindu-se într-o adevărată oglindă a simţirii naţionale, a rădăcinilor şi valorii ei contemporane. Versurile aparţin poetei Mara Nicoară : „Sub norii de aur trec cirezile toamnei / Frunzele roşii lunecă în ţărînă / Aceleaşi păsări pe ramuri, aceleaşi cuvinte pe buze / Sufletul ţării e întreg pe vecie / Pe Munţii Carpaţi străluceşte zăpada / Un foc sacru amintind de vechii daci / O ţară nu poate fi întreagă fără toţi oamenii ei / Fără toate păsările, fără toate florile, / Fără toate cuvintele limbii române / Crescînd din pămînt, o holdă eternă."

Anton DOGARU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

La Constanța s-a desfășurat finala secțiunii teatre de estradă în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a VI-a, cu participarea compozitorilor Camelia Dăscălescu — președinte, Sile Dinicu, Gelu Solomonescu și Dan Alexandru Bălan — membri. ● La Ploiești și la Sighișoara s-a desfășurat finala formațiilor de muzică ușoară — amatori — participante la Festivalul Național „Cîntarea României", cu participarea compozitorilor : Ion Cristinoiu, Vasile Veselovschi, Vasile Donose, Marius Popp, Adam Csako, Zoltan Boroș. ● La Cluj-Napoca a avut loc finala formațiilor de muzică de cameră — amatori — soliști vocali și instrumentiști cu participarea compozitorilor Marin Constantin, Mircea Neagu, Ștefan Andronic, Ion Pelearcă, Ede Terenyi și Costică Rîpă. ● Tot la Cluj-Napoca s-a desfășurat finala formațiilor corale de amatori participante în Festivalul Național „Cîntarea României" ediția a IV-a 1983 cu participarea compozitorilor Dumitru D. Botez — președinte, Birtalan Iosif și Anton Zeman. ● În aceeași perioadă s-a desfășurat și finala secțiunilor orchestre de fanfară, orchestre de muzică populară, soliști instrumentali și vocali, cu participarea în juriu a compozitorilor Tudor Jarda și Horea Ardeleanu. ● La Iași au avut loc finalele formațiilor de amatori — orchestre de muzică de cameră, soliști vocali și instrumentali, formații corale, cu participarea compozitorilor : Mircea Neagu, Ștefan Andronic, Ion Pelearcă, Horea Ardeleanu, Anton Zeman și Vasile Spătărelu, membrii în jurii. ● La Tulcea a avut loc Concursul Internațional al Ansamblurilor folclorice, cu participarea compozitorului George Derieteanu. ● În stațiunea Amara a avut loc cea de a XVI-a ediție a Festivalului Tinereții dotat cu Trofeul Amara — concurs interjudețean pentru soliști vocali de muzică ușoară românească — cu participarea în juriu a compozitorilor : Vasile Veselovschi și Vasile Donose. ● La Sf. Gheorghe în județul Covasna a avut loc a XIV-a ediție a Festivalului concurs de muzică ușoară românească „Nufărul '83" (Tavirosza'83) cu participarea compozitorului Iosif Csire. ● Compozitorul Gheorghe Sîrghie a instruit fanfara elevilor Liceului industrial nr. 2 din Slobozia, care a susținut concerte în Județul Ialomița. ● La Corabia a avut loc festivalul și concursul de muzică populară, muzică ușoară și folk cu participarea ca președinte al juriului a compozitorului Constantin Arvinte. ● La Mamaia s-a desfășurat pe secțiuni — creație și interpretare — Festivalul de muzică ușoară românească „Mamaia '83" cu participarea în jurii a următorilor compozitori și muzicologi : Laurențiu Profeta, Aurel Manolache, Sile Diniciu, Marius Țeicu, Gelu Solomonescu, Jolt Kerestely, Luminița Vartolomei-Kivu, Cornel Trăilescu, Temistocle Popa, Vasile Șirli, Camelia Dăscălescu, Viorel Cosma și Petre Codreanu. ● În comuna Movila Miresii a avut loc festivalul folcloric interjudețean al rapsozilor „Petrea Crețu Șolcan", cu participarea în calitate de președinte al juriului a muzicologului Ghizela Sulițeanu, care în continuare, a efectuat cercetări etnomuzicologice privind completarea repertoriului folcloric al sărbătorilor de iarnă din județul Brăila, în localitățile : Frecăței, Agana, Titcov din Insula Mare a Brăilei, Carasu, Movila Miresii, Oprișenești și Vădeni, cu care ocazie a îndrumat și formațiile de amatori din localitățile amintite. ● Compozitorul Radu Paladi a îndrumat corala „George Enescu" din Botoșani. ● La Galați a avut loc Festivalul de muzică ușoară „Steaua Dunării", cu participarea în calitate de președinte al juriului a compozitorului Gelu Solomonescu. ● Filarmonica Botoșani a aniversat 30 de ani de activitate și cea de a VIII-a ediție a zilelor „George Enescu", manifestare la care au luat parte muzicologii Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu și Eugen Pricope.

A. V.

Cenaclul muzical din Constanța

Încadrîndu-se într-un ciclu de manifestări intitulat „Biografii culturale constănțene", inițiat de Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, Cenaclul muzical „Ioan D. Chirescu" a organizat o manifestare dedicată compozitorului dobroèean Nicolae G. Ionescu,

În calitate de președinte al Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu", am evocat viața și activitatea muzicală a lui Nicolae G. Ionescu, cel care, medic de profesie, a avut o remarcabilă activitate de creație artistică desfășurată pe multiple planuri : muzical, literar și plastic. Au fost interpretate lucrări din creația compozitorului : două piese pentru cvartet de coarde și trei lieduri. Piesele instrumentale au fost interpretate de patru tineri instrumentiști membri ai formației „Fe ponto jazz orchestra", condusă de violonistul și compozitorul George Mănescu. Interpretarea liedurilor a fost încredințată sopranei Veronica Diaconu, basului Iosif Buibaș și baritonului Victor Axinte, acompaniamentul pianistic fiind susținut de Mihaela Calpaccian (fiica compozitorului N. G. Ionescu) și Silvia Țicmeanu.

Dragoș ALEXANDRESCU

Noutăți editoriale

La Editura muzicală au apărut :

Literatură corală pentru copii :

Dimitrie Cuclin : *Să ne prindem toți copiii*

Alexandru Pașcanu : *Celor mai curate glasuri*

Muzică simfonică și de cameră :

Dumitru Bughici : *Simfonia concertantă pentru cvartet de coarde și orchestră*

3222/46 / 3 sonatori / archi

— *Tristia*, piesă simfonică de Theodor Grigoriu

— *Culori*, cvintet pentru clarinet, trio de coarde și pian de Anton Șuteu

Cărți

— *Instrumentele de percuție în muzica de jazz, pop, rock* de Ion Cristinoiu

— *Cazul Wagner* de Friederich Nietzsche în traducerea muzicologului Alexandru Leahu

— *O istorie a muzicii universale* de Fr. C. D. Schubart în traducerea Philomenei Oșanu.

— *Hronicul muzicii românești, vol. V* de Octavian Lazăr Cosma

— *Nouă caiete albastre* — evocări din lumea teatrului liric prezentate de regizorul Mihai Berechet.

Doina ILNIȚCHI

NOI LUCRARI INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE DIFUZARE A UNIUNII

Tudor Ciortea — *Trei piese pentru cor de copii, flaut, oboi și percuție* (mrc., cst., t-toms, W-block, tamb. picc., clopoței, trgl.), pe versuri din cartea cu poeme „Unde fugim de acasă" de Marin Sorescu.

Grigore Nica — *Callatis (Refrene II)*, poem pentru orchestră (2, 2, 2, 2, ; 4,3, 3, 1 ; timp., trgl., clopote, sil. ; pf. ; corzi).

Alexandru Zirra — *Tândală și Păcală*, poem simfonic (2 + 1, 2, 2, 2, ; 4, 2, 3, 1 ; timp., gr. c., ptti ; corzi).

Anton Zeman — *Simfonia a III-a* „1784" orch. (3, 3, 3, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., t-toms, gr. c., ptti, gong, vibr., sil., campane, legni, toaca ; pf., arpa ; corzi).

M. M.

PORTRETE COMPONISTICE

Liana ALEXANDRA

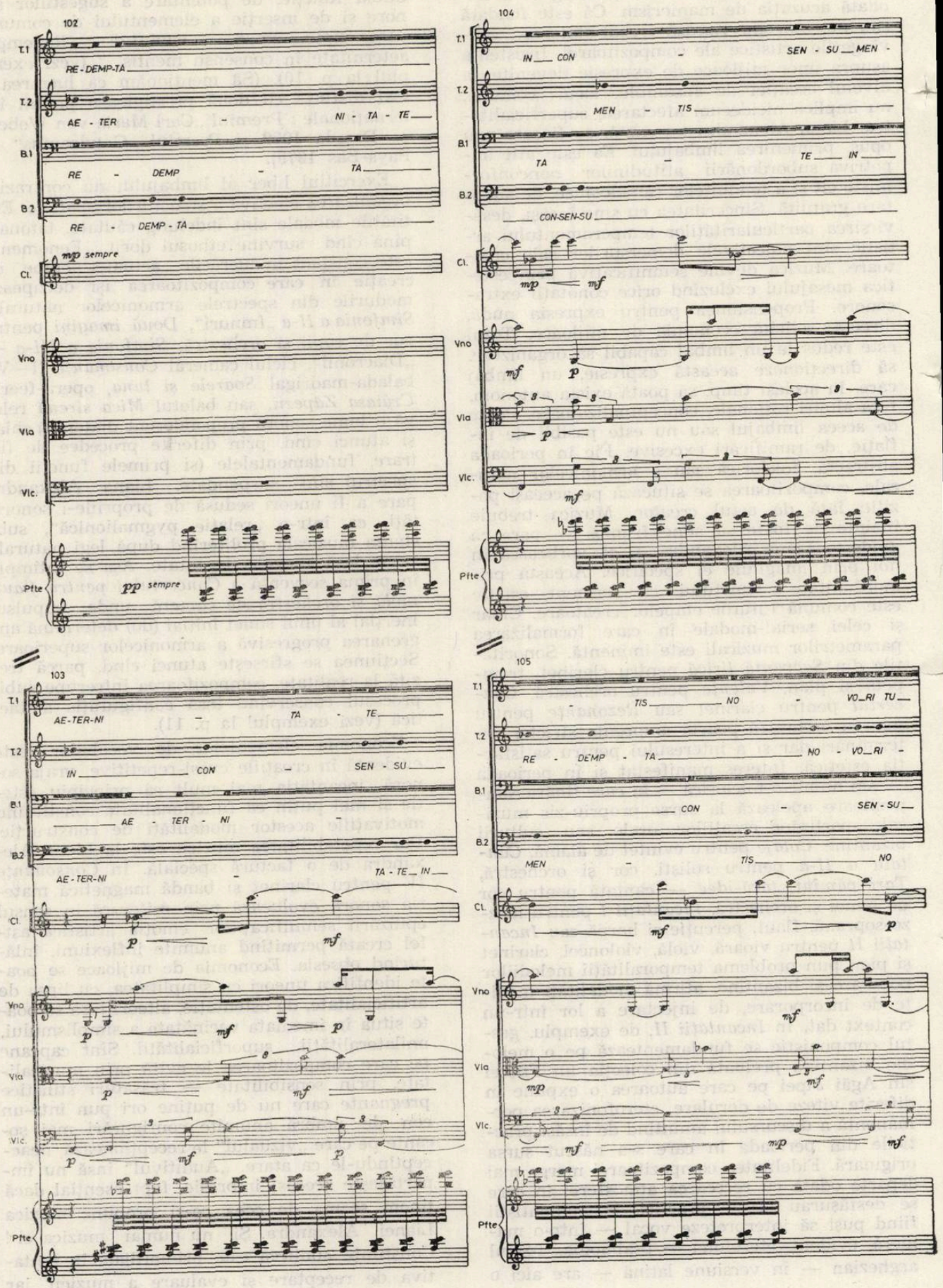
În 1974, la debutul său componistic pe scena Ateneului bucureștean, Liana Alexandra avea deja semnate un număr deloc neglijabil de lucrări. Și nu din acelea pe care azi compozitoarea le ascunde (în cazul în care nu le-a distrus), nici incluse în categoria îngăduitoare

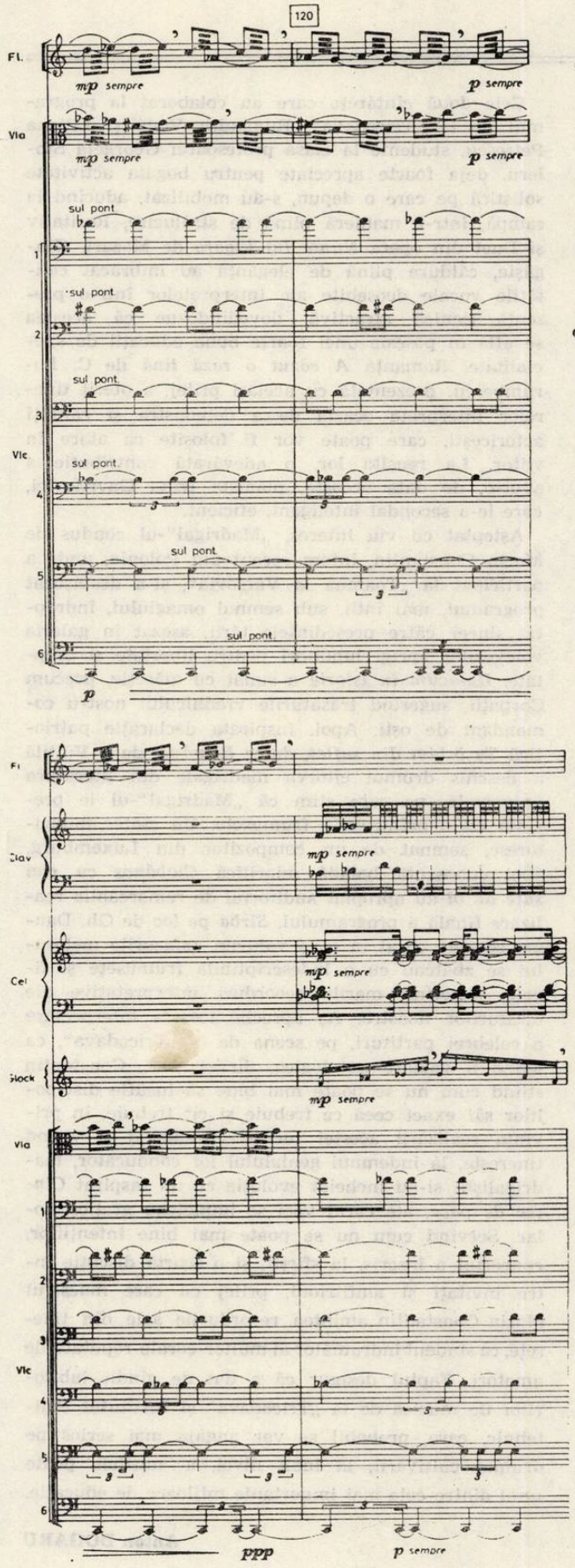
a așa-numitelor lucrări de școală, ci opusuri considerate reprezentative, supuse virtualității incidenței cu publicul. *Simfonia I, Cantata I, Muzica pentru clarinet, harpă și percuție* sau *Sonata pentru flaut solo* erau, în acel an al debutului, lucrări finite, în așteptarea ființării, a restituirii. O așteptare care poate să însemne timiditate. (?) Poate o strategie abil ticluită. (?) Sau nehotărîrea pînă la maturizarea unei atitudini antieclectice, fie ea rezoner al spiritului frondeur, fie servind candoarea, discreția creatoare, autocenzura deplină. (?) Cert este că intrarea Lianei Alexandra în viața muzicală a fost, într-un sens pozitiv, incontinentă, explozivă. Fronda a devansat candoarea. Strategia a învins timiditatea. Dar nu fronda cu sensul ei răzvrătitor, reformator. Și nici strategia ca organizatoare a sufragiului unanim, a complimentării publice. Pentru că, tînăra compozitoare nu este funciarmente vizionară și fără îndoială, nu poate fi suspectată de cabotinism. Creația sa este aparent lizibilă, transparentă, se află într-o devenire rectilinie, previzibilă. Aparent doar. În fond, existența componistică a Lianei Alexandra este dominată de o serie de fenomene contrare, unele paradoxale care permit totuși agregarea. Lipsa unui program estetic ostentativ, declarativ nu exclude prezența unui stil pe cît de concis, pe atît de eficace. Pasivitatea în fața invenției sentențioase, refuzul de a o căuta cu orice preț nu presupune absența autenticității în exprimare. Așa după cum neexclusive sînt, pe de o parte, existența — recognoscibilă — a unor tehnici născute și vehiculate de alte școli componistice contemporane — în special școala poloneză și cea americană — și, pe de altă parte, deținerea unei tehnici originale, inconfundabilă, aplicată consecvent, cu o mare fermitate. Consecvență care-i definește perso-

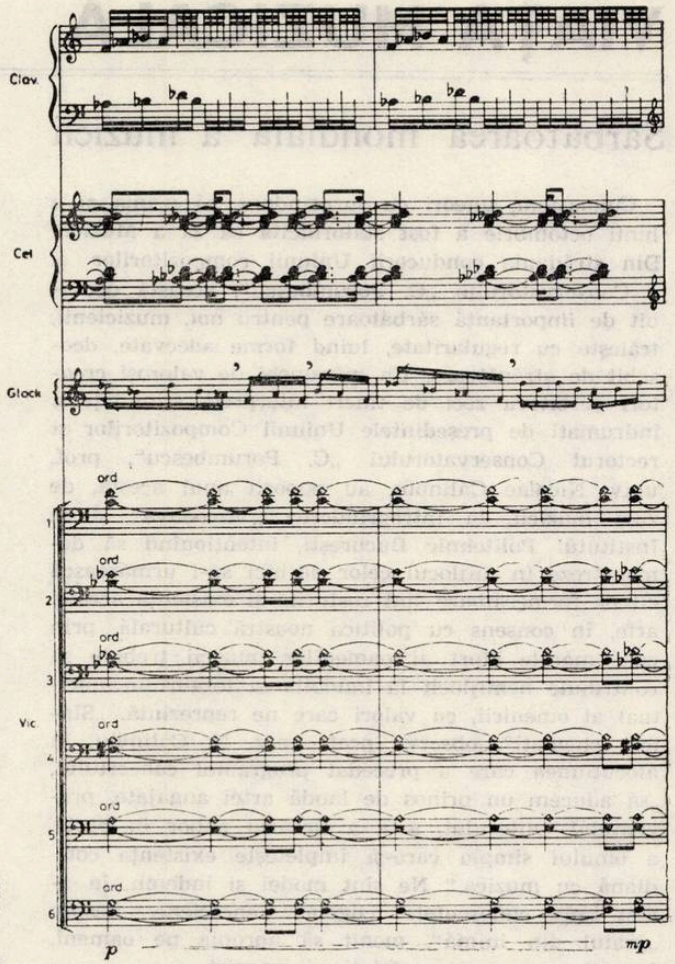
nalitatea creatoare dar care poate genera totodată acuzaţia de manierism. Că este fondată sau nu, obiecţia vizează crezul statornic, convingerile artistice ale compozitoarei. Insistenţa asupra unor mijloace de expresie devenite, la nivelul creaţiei de ansamblu, locuri comune, nu implică nicidecum afectarea, superficialitatea. Liana Alexandra nu caută, cu fiecare nou opus, primenirea limbajului. Ea este atît împotriva subordonării atitudinilor nonconformiste cît şi a tendinţelor cameleonice, de adaptare gratuită. Sinceritatea cu sine însăşi, desăvîrşirea particularităţilor temperamentului artistic sînt obiectivele demersurilor sale creatoare. Muzica devine semnificativă prin estetica mesajului excluzînd orice conotaţii extrasonore. Propensiunea pentru expresia nudă, directă, solicită economia de mijloace. Totul este redus la un limbaj capabil să organizeze, să direcţioneze această expresie, un limbaj care, în acelaşi timp, să poată exista autonom, fără altoiri raţionale, conceptualizatoare. Poate de aceea limbajul său nu este pasibil de inflaţie, de ramificări excesive. Fie în perioada abstractă, folclorică sau a armonicelor naturale, compozitoarea se situează pe aceeaşi poziţie faţă de actul creator. Muzica trebuie înainte de toate să sune frumos — pare că gîndeşte Liana Alexandra — să vorbească în noi prin imaginile ei specifice. Această primordialitate a sunetului ca ferment estetic este comună tuturor etapelor creatoare. Chiar şi celei serial-modale în care formalizarea parametrilor muzicali este iminentă. Sonorităţile din *Secvenţă lirică* pentru clarinet, trompetă şi pian, *Valenţe* pentru orchestră, *Concertul* pentru clarinet sau *Rezonanţe* pentru pian şi orchestră poartă amprenta strictei determinări dar şi a interesului pentru satisfacţia estetică. Interes manifestat şi în perioada — am numit-o folclorică — în care tînăra compozitoare apelează la surse propriu-zis muzicale aparţinînd creaţiilor orale sau culturii bizantine. *Colaje* pentru cvintet de alamă, *Cantata a II-a* pentru soliști, cor şi orchestră, *Ţară-pămînt, ţară-idee* — cantată pentru cor de femei şi orchestră, *Incantaţii I* pentru mezzo-soprană, flaut, percuţie şi harpă sau *Incantaţii II* pentru vioară, violă, violoncel, clarinet şi pian pun problema temporalităţii melodiilor populare şi bizantine, afirmă modalităţi inedite de încorporare, de injectare a lor într-un context dat. În *Incantaţii II*, de exemplu, gestul componistic se fundamentează pe o melodie bizantină preluată din colecţia lui Filotei sin Agăi Jipei pe care autoarea o expune în diferite viteze de derulare, eterofonizarea permanentă a discursului amintind de însăşi practicile din perioada în care s-a născut sursa originară. Fidelitatea compozitoarei merge mai departe odată cu recrearea atmosferei în care se desfăşurau aceste practici, instrumentiştii fiind puşi să interpreteze vocal — într-o manieră, evident, eterofonă — psalmodia. Textul arghezian — în versiune latină — are aici o dublă funcţie, de potenţare a sugestiilor sonore şi de inserţie a elementului de comunicare tipic uman — cuvîntul : „Redempta aeternitate în consensu mentis..." (vezi exemplul la p. 10). (Să menţionăm că lucrarea a fost distinsă cu două prestigioase premii internaţionale : Premiul „Carl Maria von Weber" — Dresda 1979 şi Premiul „Gaudeamus" — Pays-Bas 1979).

Exerciţiul liber al limbajului nu contrazice organizarea electivă a structurilor spaţiale. Entităţile modale sînt îndelung căutate, tatonate pînă cînd survine ethosul dorit. Fenomenul este constant în lucrările actualei etape de creaţie în care compozitoarea îşi decupează modurile din spectrele armonicelor naturale. *Simfonia a II-a* „Imnuri", *Două imagini* pentru cor de copii şi orchestră, *Simfonia a III-a* — „Diacronii", ciclul cameral *Consonanţe* (I—V), balada-madrigal *Soarele şi luna*, opera-feerie *Crăiasa Zăpezii*, sau baletul *Mica sirenă* relevă o lume sonoră preponderent diatonică chiar şi atunci cînd, prin diferite procedee de filtrare, fundamentalele (şi primele funcţii din spectru) sînt suspendate. Liana Alexandra pare a fi uneori sedusă de propriile-i sonorităţi, ca într-o „relaţie pygmalionică", substanţa muzicală proliferînd după legi naturale ce se lasă anevoie decantate. Aşa se întîmplă în prima secvenţă a *Concertului pentru flaut, violă şi orchestră de cameră* unde impulsul inerţial al unui sunet iniţial (do) determină angrenarea progresivă a armonicelor superioare. Secţiunea se sfîrşeşte atunci cînd, parcă trezită la realitate, compozitoarea întrerupe subit procesul conservînd însă configuraţia sintactică (vezi exemplul la p. 11).

Economia elementelor de vocabular este evidentă în creaţiile cvasi-repetitive, vraja sonoră, incantaţia mai mult ca principiu estetic şi mai puţin ca funcţionalitate constituind motivaţiile acestor modalităţi de construcţie. Dar repetabilitatea muzicii este la Liana Alexandra de o factură specială. În *Consonanţe IV* pentru clarinet şi bandă magnetică materia sonoră evoluează prin reiterare în sensul epuizării semnificaţiilor, emoţia artistică astfel creată permiţînd anumite inflexiuni, înlăturînd obsesia. Economia de mijloace se poate identifica uneori cu simplitatea, cu lipsa de artificialitate, de ostentaţie, alteori însă se poate situa în imediata vecinătate a simplismului, unilateralităţii, superficialităţii. Sînt capcane pe care compozitoarea le evită prin muzicalitate, prin sensibilitate — trăsături stilistice pregnante care nu de puţine ori pun într-un con de umbră anumite configurări mai şocante pe care „vizualul" le recepţionează, neacceptîndu-le ca atare. „Auditivul" însă nu împărtăşeşte aceeaşi impresie, fapt esenţial dacă ţinem seama de ceea ce-şi propune muzica Lianei Alexandra. Şi nu numai muzica ei ! Conştiinţa auditivă este primordială în tentativa de receptare şi evaluare a muzicii, iar


102
T.1
RE - DEMP-TA
T.2
AE - TER
NI - TA - TE
B.1
RE - DEMP
TA
B.2
RE - DEMP - TA
mp sempre
Cl.
Vno
Vla
Vlc.
Pfte
pp sempre
104
T.1
IN CON
SEN - SU MEN -
T.2
MEN - TIS
B.1
TA
TE IN
B.2
CON-SEN-SU
Cl.
mp
mf
Vno
mf
p
Vla
p
Vlc.
mf
Pfte
103
T.1
AE-TER-NI
TA - TE
T.2
IN CON
SEN - SU
B.1
AE - TER - NI
B.2
AE-TER-NI
TA-TE IN
Cl.
p
mf
Vno
p
mf
p
Vla
p
mf
Vlc.
p
mf
p
Pfte
105
T.1
TIS NO
VO-RI TU
T.2
RE - DEMP - TA
NO - VO-RI -
B.1
CON
SEN - SU
B.2
MEN
TIS NO
Cl.
mf
p
Vno
mf
Vla
mp
mf
Vlc.
mf
mp
mf
Pfte





compozitoarea ştie bine acest lucru atunci cînd utilizează anumite formule — fie ele „bătătorite", fie simpliste — care „sună bine", integrîndu-se pertinent în context. Un exemplu elocvent îl oferă *Simfonia a III-a* „Diacronii", lucrare alcătuită preferenţial din structuri texturale care, bineînţeles, nu pot fi în totalitate sub semnul originalităţii atît în ceea ce priveşte modul de elaborare cît şi efectul global. În ansamblul ei, lucrarea rezistă însă tocmai prin muzicalitatea fiecărei structuri în parte, prin strategia manipulării şi a combinării lor, caracteristici la care se adaugă şi suflul simfonic, disponibilitatea de a articula pe suprafeţe largi — prin tensionări şi relaxări succesive — fluxul sonor. Disponibilitate ce survine într-o anumită măsură din însăşi mijloacele componistice utilizate. Texturile reprezintă în creaţia compozitoarei un „modus vivendi" al categoriilor de organizare temporală. Ele absorb monodii, microstructuri acordice, eterofonii sau frînturi polifone restituindu-le într-o nouă identitate. Liana Alexandra porneşte de la textură, o propune ca imanenţă a gîndirii sale componistice. Aşa cum sinceritatea este la tînăra compozitoare imanenţă a actului creator. O sinceritate frustă cu care Liana Alexandra comunică simplu, direct — eficace : calităţi ce-i acreditează, în bună măsură creaţia.

Liviu DĂNCEANU

VIAȚA MUZICALĂ

Sărbătoarea mondială a muzicii

Cunoaștem, uneori cu surprindere, că prima zi a lunii octombrie a fost statornicită ca Zi a Muzicii. Din strădania conducerii Uniunii compozitorilor și a Conservatorului „C. Porumbescu", această deosebit de importantă sărbătoare pentru noi, muzicienii, trăiește cu regularitate, luînd forme adecvate, deosebit de atrăgătoare. Un mănunchi de valoroși creatori și cîteva zeci de tineri interpreți, stimulați și îndrumați de președintele Uniunii Compozitorilor și rectorul Conservatorului „C. Porumbescu", prof. univ. Nicolae Călinoiu, au poposit anul acesta, de ziua muzicii, la întreprinderea „Tricodava" și la Institutul Politehnic București, intenționînd să demonstreze în mijlocul celor dornici să-i urmărească cît de fermecătoare sînt rosturile și existența acestei arte, în consens cu politica noastră culturală, prin care marele efort al oamenilor muzicii trebuie să contribuie nemijlocit la înnobilarea tezaurului spiritual al omenirii, cu valori care ne reprezintă. „Sîntem chemați", observa prof. univ. N. Călinoiu, în alocuțiunea care a precedat programul concertului, „să aducem un prinos de laudă artei angajate, prezentului, viitorului, artă a fiecărui popor în parte, a omului simplu care-și împletește existența cotidiană cu muzica." Ne sînt model și îndemn, în acest sens, cunoscutele cugetări enesciene, despre „graiul din inimă", menit să apropie pe oameni, într-un crez comun, patriotic și umanist.

Primele acorduri ale concertului au aparținut tinerei orchestre „Concerto" a Conservatorului „C. Porumbescu", aflată sub conducerea lui Dorel Pașcu. Reunind o mînă de studenți de la clasele de coarde, ansamblul, continuînd adevărata tradiție a apreciatei orchestre „Camerata", s-a reîntors de curînd de la Bayreuth (RFG), unde a participat la Reuniunea tinerilor muzicieni, cucerind sufragiile spectatorilor, profesorilor și cursanților. Și pe scena de la „Tricodava" activii interpreți au impresionat prin căldura choralelor grave apoi prin rotunjimea pianissimelor, fermitatea atacului, viguros și tineresc, etalînd și un gust stilistic demn de subliniat. În această ultimă privință, orchestra „Concerto" se prezintă cu profilul vechilor camerate instrumentale, din programul ei, de exemplu, fiind de menționat tonurile îngrijite, calde, vibrante, prezente în *Concertul în mi major* de Vivaldi, peste care s-au înălțat, cum nu se poate mai firesc, volutele virtuoze ale solistei, talentata violonistă Amelia Mihalcea. De asemenea, în *Dansuri antice* de Respighi, am apreciat eleganța solară a melosului, așa cum au construit-o, migălos, tinerii violoniști și dirijorul lor, un adevărat succes desigur, care a impresionat ascultătorii în chip deosebit. Alături de acestea, Finalul din *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu a însuflețit, parcă într-o respirație fără zăgaz, cu o rostire categorică, sentimente care ne aparțin și pe care le numim, fără reținere, naționale.

Cele două cîntărețe care au colaborat la programul de la „Tricodava", Ruxandra Vodă și Liliana Petrescu, studente la clasa profesoarei Georgeta Stoleru, deja foarte apreciate pentru bogata activitate solistică pe care o depun, s-au mobilizat, aducînd la rampă, într-o manieră plină de strălucire, Recitativ și Duet din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart. Gingășia, căldura plină de eleganță au îmbrăcat calitățile vocale deosebite ale interpretelor într-o prezență scenică atractivă, dovedindu-ne că acestea se află în posesia unei foarte bune educații de specialitate. Romanța *A căzut o rază lină* de C. Porumbescu, prezentată cu același prilej, a oferit tinerelor interprete ocazia de a demonstra și calități actoricești, care poate vor fi folosite ca atare în viitor. La reușita lor, o adevărată contribuție a avut-o, de data aceasta, pianista Irina Gavrilovici, care le-a secondat inteligent, eficient.

Așteptat cu viu interes, „Madrigal"-ul condus de Marin Constantin, întors recent din Polonia, unde a participat la „Toamna la Varșovia", și-a desfășurat programul, mai întîi, sub semnul omagiului, îndreptat sincer către președintele țării, așezat în galeria voievozilor aprigi luptători pentru libertate și dreptate. *De-acum în istorie* a sunat cu măreție, precum Carpații, sugerînd trăsăturile vrednicului nostru comandant de oști. Apoi, inspirata declarație patriotică *Te iubim din suflet, dulce Românie* de I. Vintilă a deschis drumul cîtorva madrigale din literatura universală, pe care știm că „Madrigal"-ul le prezintă cu o neîntrecută frumusețe. Un cîntec muncitoresc, semnat de un compozitor din Luxemburg, apoi cunoscuta baladă mioritică *Ciobănaș cu trei sute de oi* au apropiat auditoriul de remarcabila realizare finală a programului, *Sîrba pe loc* de Gh. Danga, concert coral în care valurile, talazurile melosului se zbăteau cu o indescriptibilă frumusețe și finețe, sugerînd marile recorduri interpretative ale tarafurilor noastre. Aș aprecia această interpretare a celebrei partituri, pe scena de la „Tricodava", ca avînd o valoare antologică, dirijorul M. Constantin știind cum nu se poate mai bine să insufle discipolilor săi exact ceea ce trebuie și cît trebuie, în privința realizării acestei lucrări. Respirînd și visînd tinerește, la îndemnul genialului lor conducător, madrigaliștii și-au încheiat evoluția cu un inspirat *Cîntec de pace*, ale cărui voci se împleteau grațios, solar. Servind cum nu se poate mai bine intențiilor, concertul a înscris, la sfîrșit, și o scurtă discuție între invitați și amfitrioni, prilej cu care maestrul Marin Constantin amintea recordurile sale din tinerețe, ca student îndrumător al multor corale reputate de amatori. Faptul desigur că a dat de gîndit iubitorilor de muzică de la „Tricodava" și Institutul Politehnic, care, probabil se vor angaja mai serios pe drumul cultivării, la înalt nivel, a muzicii, poate unul dintre cele mai importante mijloace de educație.

Anton DOGARU

OEDIP—25 de ani de la premieră

Controversele critice generate de spectacolele Operei Române — care nu în totalitate au ținut foarte sus ștacheta calității, a impecabilului în toate compartimentele angrenate în aceste manifestări sincretice — pot să înceteze pentru o clipă, în fața unei împliniri artistice, întîmplător și jubiliare, cum a fost spectacolul cu *Oedip*-ul enescian din 25 septembrie. Sigur, nu doar întîmplător jubiliar, pentru că în mod cert aniversarea celor 25 de ani de cînd capodopera lui George Enescu se joacă pe scena lirică bucureșteană (premiera absolută a avut loc la Paris în 1936, iar la noi în țară în 1958) a constituit un impuls pentru adunarea tuturor forțelor și realizarea unui moment marcant al stagiunii. Pentru că, fără îndoială, avem de-a face cu un asemenea moment — confirmarea nu ne-au dat-o doar specialiștii, ci mai ales publicul numeros și în mod evident entuziast care a umplut sala Operei și s-a deschis cu totul muzicii, ovaționînd în final această manifestare de aleasă ținută și intensă forță dramatică ce a fost *Oedip*-ul jubiliar.

Nu ne va acuza nimeni, credem, că vedem totul în roz, căci unele imperfecțiuni ce rămîn totuși inerente nu au putut știrbi, de data aceasta, o imagine globală din cele mai favorabile. De fapt, am avut de-a face cu un spectacol așa cum ar trebui să fie orice spectacol la Operă. Care să implice deci participarea totală, adevărată și intensă (nemaivorbind de corectitudinea părții tehnice) a interpreților și a orchestrei (în sfîrșit !), participarea afectivă a unui public numeros și deschis, punerea la punct a tuturor detaliilor edificiului dramatic. Din păcate, nu întotdeauna aceste ocazii sînt cele normale și am fi cu mult mai fericiți să folosim denumirea de „spectacol extraordinar"(deci ieșit din comun) numai în sensul anversării și nu și în cel al calității, pentru care denumirea ar trebui să fie curentă.

25 de ani de viață, aici, a capodoperei enesciene, înseamnă și 25 de ani de existență întru Oedip a creatorului rolului titular, al cărui nume s-a identificat cu tragedia lirică a lui George Enescu — baritonul David Ohanesian. Este deja un loc comun a spune că este rolul vieții sale — dar Ohanesian ne-o confirmă cu fiecare spectacol. Enescu spunea, referindu-se la căutările sale și la opțiunea pentru anticul mit elin, că „un asemenea subiect nu-l alegi tu, te alege el pe tine." Parafrazîndu-l, putem afirma că rolul acesta l-a ales pe David Ohanesian pentru a-i da împlinirea și viața necesare realizării dezideratului enescian : „Nu voiam să fac din Oedip un zeu, ci o făptură omenească, în carne și oase." O astfel de făptură întruchipează cîntărețul, conducînd personajul prin toate stările și trăirile ce-i sînt definitorii prin confruntarea cu forțele oarbe ale Destinului. Și făcînd aceasta, surmontează desigur pe deplin (și aici cei 25 de ani de experiență în rol au un cuvînt hotărîtor de spus) greutățile unei partituri vocale din cele mai complexe. Căci Enescu optează pentru un limbaj muzical din care a fost eliminată orice dorință de accesibilitate în sensul ușurinței, de melodicitate care să placă doar urechii, în favoarea unei concentrări a expresiei, lirică dar austeră, intens semnificativă mai ales. „Oedip este un personaj al tuturor timpurilor — spune Enescu — un personaj universal și drama lui poate fi prin urmare tălmăcită și într-un limbaj modern." Ohanesian a conferit și de data aceasta interpretării sale acea *substanță* care este caracteristica cea mai specifică a limbajului enescian în *Oedip* : profunzimea și intensitatea tratării rolului sînt și vor rămîne memorabile. Alternînd între momentele în care, vocal, domină întreaga scenă și cele în care este integrat aproape în orchestră, ca un instrument cu un timbru aparte (a nu se confunda cu momentele cînd orchestra acoperă, din exces de zel, cîntăreții), comunicînd prin trăirea sa forța dramatică a mitului, prin vocația sa de cîntăreț și actor, prezența lui David Ohanesian rămîne desigur cea mai mare împlinire a spectacolului jubiliar *Oedip*. „Alături de colegii săi, deși pensionar" — scrie în prospectul ce se vindea în sală în seara spectacolului, dedicat cîntărețului. „Pensionar" — iată un cuvînt care nu se potrivește de loc cu ceea ce face Ohanesian pe scenă și cu atît mai puțin cu apariția sa de toate zilele.

Dar nu numai personajul principal, ci toate forțele interpretative s-au mobilizat întru realizarea acestui spectacol. Mezzo-soprana Adina Iurașcu, în rolul Sfinxului, reconfirmă revelația pe care a produs-o acum cîțiva ani în viața muzicală, constituind un adevărat pandant al lui Ohanesian prin forța de expresie ce o caracterizează. Veronica Gîrbu (Jocasta), prezență strălucitoare și în plină formă vocală, un fericit caz de distribuire justificată din toate punctele de vedere, Valentin Teodorian (Păstorul) și Pompei Hărășteanu (memorabilul Wotan din Tetralogia wagneriană, aici Forbas, mesagerul Corintului), schițează ferm și remarcabil niște personaje care de multe ori trec neobservate, iar Ioan Hvorov imprimă lui Tiresias tragismul și gravitatea vocii sale profunde. Mai puțin la înălțime poate, Constantin Gabor (Paznicul), Dan Zancu (Creon) și Viorel Ban (Marele Preot). Corul însă a echilibrat cel mai bine în economia spectacolului. personajul lui Oedip. Prezență permanentă, gîndită pe tiparul antic, beneficiind de o bogată scriitură polifonică, alternînd ipostaza de comentator cu cea de personaj colectiv, corul a impresionat prin dramatismul și calitatea interpretării, prin gradația momentelor sale specifice. Chiar și orchestra a avut în acea seară un moment de „grație" (sigur că totul este relativ si comparația este cea care ne călăuzește aici în judecată) ; și chiar dacă nu am fost scutiți de imperfecțiuni tehnice, am avut fericita ocazie să observăm că tragedia lirică enesciană are probabil un puternic ecou și în sufletele instrumeniștilor care au părut să șteargă praful de pe sentimentele lor de muzicieni și să se dăruiască, de data aceasta, cu pasiune. De ce oare așa de rar ?

Întrebarea poate fi generalizată, dar am spus că nu vrem să întunecăm momentul frumos pe care l-a constituit aniversarea celor 25 de ani de la premiera românească a „Oedip"-ului. Moment rotund, împlinit, autentic, în care „s-au îngemănat — după spusele lui Enescu — antica simțire cu felul de a

simți al păstorilor noștri", prin felul de a simți și de a-și manifesta simțirea al muzicienilor noștri.

„DACĂ AȘ CÎNTA ÎNCĂ O SUTĂ DE ANI, TOT AȘ MAI AVEA CEVA DE PERFECȚIONAT LA ROLUL ACESTA"

ÎNTÎLNIRE CU DAVID OHANESIAN

— Maestre David Ohanesian, cînd am vorbit cu dumneavoastră după spectacolul de duminică 25 septembrie, ați spus cuiva : „Iată, am împlinit 25 de ani de cînd fac acest rol de infern". La figurat, presupun...

— Da, normal... 25 de ani înseamnă uneori o viață, cîteodată două cariere, cîteodată o muncă infernală, cum a depus spre exemplu maestrul George Enescu. El a avut 25 de ani de zbucium, de neliniște, de scoatere a sufletului prin muzică, prin simțuri, prin tot ce a avut mai scump și mai sfînt. Ca să ne dea nouă această lucrare care s-a nimerit să fie și capodopera literaturii muzicale românești.

— Îl simțiți într-adevăr ca pe rolul vieții dumneavoastră ?

— Sigur, am spus-o de mai multe ori... Pentru a ajunge să faci *Oedip*, trebuie să ai un bagaj de cunoștințe extrem de vast, nu se poate să ajungi altfel la o performanță cum este aceasta — pentru că este categoric vorba de o performanță : din punct de vedere al rezistenței fizice, al înțelegerii, din punct de vedere al conceperii personajului vis-a-vis de toate celelalte personaje, lucru pe care eu îl găsesc încă neterminat, nefinisat.

— În munca dumneavoastră, sau în spectacol ?

— Bineînțeles că și eu am de corectat ceva în momentul în care partenerii mei ajung să aprofundeze, peste „linia de plutire", cum spun eu, rolul respectiv. Nici un artist nu poate să se mîndrească că a făcut un rol decît dacă a trecut de „linia de plutire". Spre exemplu, l-am întrebat odată pe un mare dirijor : „Cum a făcut Cutare, Maestre, rolul „x" ? „Și el a astat și s-a gîndit puțin și apoi mi-a spus : „A, da, mi-amintesc, a fost pe scenă, dar rolul nu l-a făcut !" Dacă nu aprofundezi continuu, nu te poți fixa în conștiința publicului.

— A propos de conștiința publicului, puteți schița o curbă evolutivă a reacției publicului față de Oedip în acești 25 de ani ?

— Chiar acum de curînd, discutînd cu Iosif Sava, acesta îmi spunea că *Oedip* trebuie jucat chiar dacă sala este goală, pentru a-l face să intre în conștiința publicului. Eu consider că *Oedip* a avut un destin mai bun decît cel pe care îl tratează. Nu pot să spun că este un succes de operă seria sau de virtuozitate, este un succes de cu totul altă natură...

— E un succes mult mai profund, nu-i așa ?

— Sigur că da... (rîzînd) Cineva m-a întrebat odată : „Da' Oedip ăsta, a avut succes ?" Bineînțeles că am rămas înmărmurit de modul întrebării, și i-am spus : „Știți, succesele sînt de mai multe feluri. Unul, de virtuozitate, cînd nici nu a terminat cîntărețul acuta că lumea sare, explodînd în urale, și există un alt fel de succes, cînd după ce s-a terminat ultimul acord, lumea rămîne în sală, încet-încet se ridică în picioare, încep niște aplauze modeste, și se aplaudă așa jumătate de oră în șir, nu pleacă nimeni de-acolo, lumea stă și se uită, „cu ochii pierduți în vise", cum spunem noi.

— Știți, am stat aproape de scenă și m-am uitat la dumneavoastră cînd ieșeați la aplauze — erați în continuare „pe stare", și n-ați zîmbit de loc, deși în sală se ovaționa de-a dreptul...

— Da, starea aceasta este declanșată în primul rînd de faptul că îmi dau seama că sînt ultimele spectacole și mă... „ciupește" la inimă.

— Vă preocupă, presupun, soarta lui Oedip în continuare ?

— Mă preocupă, dar văd cu tristețe că nu se face absolut nimic. Nu știu, parcă... există o premeditare la pieire. Spre exemplu, la spectacolul acesta n-a fost nici un coleg care ar putea să preia rolul. Care să fie interesat... Sînt roluri care te servesc, și roluri pe care trebuie să le servești. *Oedip* este rolul pe care trebuie să-l servești. Acest rol nu se poate ataca decît cu o serioasă încărcătură „de scenă" — eu am avut 25 de roluri înainte de *Oedip*, făcute la Opera din Cluj, creații.

Și în afară de cîntăreți, nespusă plăcere aș avea dacă dirijorul Cristian Mandeal ar ataca odată partitura asta, să vedem cum o înțelege el...

— E o provocare ?

— Da, de ce nu ?

— A cui a fost ideea de a veni dumneavoastră să faceți Oedip la București ?

— Noi am avut un foarte mare director și regizor de operă, se chema Panait Victor Cotescu, care a fost directorul nostru la Cluj. El a venit la București, în perioada cînd se concepea *Oedip*-ul și se căuta un cîntăreț pentru rolul titular. Toată lumea spunea : „Asta e inuman scrisă. Nu se poate cînta de către vocea omenească !".

— Și totuși fusese cîntată la Paris, începînd din 1936...

— Sigur... Și maestrul Cotescu știa că la Cluj este un „nebun" care învățase diabolicul rol din *Mazeppa* în 18 ore și m-a chemat. Dar a fost muncă grea, de opt luni, repetiții de dimineață pînă după miezul nopții cu maestrul Silvestri, muncă de salahor...

Chiar mă întreba cineva dacă artiștii or fi avînd vreodată concediu. Nu există... noi nu avem absolut niciodată concediu. Și atunci cînd zicem că mergem la mare ne bîziie tot timpul rotițele în cap... „momentul ăla, ce să fac cu el ?"... și cînd vezi infinitul acela, nu e cel mai propice ca să stai să-ți aduni gîndurile și să-ți faci fel de fel de imagini și de analize ? Toate asetea te urmăresc, nu există scăpare, n-ai scăpare cînd ai intrat în vîrtelniță... Ce concediu ?...

— *Cum ați intrat în primul rol după Oedip ?*

— Sigur, e clar că toate mi s-au părut o joacă. Pentru că este de o complexitate nemaiîntîlnită, acest rol. Sînt și noutăți, dar nu sînt extrem de importante. Bunăoară, sînt sferturile de ton, pe care nu le întîlnești în altă partitură, dar ele există în muzica noastră populară. Cine a auzit o bocitoare, sau un naist grozav... Dar Enescu le-a notat. Partitura este extrem de precisă și indicațiile sînt teribil de valoroase, dacă cineva le-ar putea respecta în totalitate. Sînt însă multe probleme de text, căci opera a fost scrisă în original în limba franceză și la traducere a avut de suportat niște asperități. Or noi ne-am căznit ca să cîntăm o limbă cît mai românească. Aici am avut de înghițit și niște... inamabilități. Un coleg care ar fi vrut să facă rolul a spus că „eu am să-l cînt, dar așa cum e scris !". Noi ne-am căznit luni de zile și nu am modificat partitura din cauză că nu sîntem în stare să cîntăm ce e scris, ci am făcut cîteva mici modificări pentru a cînta o limbă cît mai românească, ca accentele să cadă unde trebuie. Un cîntăreț este *obligat* să cînte o limbă cît mai frumoasă, cît mai nobilă, cît mai literară. O consider o datorie de onoare.

— *Ultima întrebare nu vreau să v-o pun eu... Aș vrea să v-o puneți singur și să fie una care nu vi s-a mai pus.*

— Cred că ar fi... „ce senzație ai după ce termini un spectacol ?" După un spectacol ca *Oedip* mai ales, senzația este a unei mari împliniri, dar rămîi totuși cu un sentiment de tristețe. Rămîi singur... Chiar dacă am fost cîteodată după spectacol la vreo recepție și sînt înconjurat de oameni mulți, tot singur sînt...

— *...fără Oedip ?...*

— Într-adevăr, sînt singur, pentru că rămîn Oedip, care se pierde acolo, în neant, așa cum a văzut Enescu atît de frumos acest final, această contopire în natură... Bineînțeles că n-am crezut niciodată în izbîndă, tot mereu m-am întrebat ce mai e de făcut, cît mai e de făcut. Cred că dacă aș cînta încă o sută de ani, tot aș mai avea ceva de perfecționat la rolul acesta. Mulțumit nu poți fi niciodată.

Dana CAMIL

TESCANI '83

Calitatea unui festival se exprimă, în principal, prin intermediul a trei factori : organizare, interpretare, structurare.

Organizarea celei de-a patra ediții a festivalului „Enescu — Orfeul moldav" de la Tescani a fost întru totul sub semnul responsabilității, al acelei minuții fără de care o asemenea manifestare riscă să devină formală, obositoare, compromisă. De la căldura care i-a întîmpinat și găzduit pe invitați și pînă la asigurarea prezenței unui numeros public — fapt ce a implicat transportul lui, crearea unor condiții optime pentru receptarea muzicii în aer liber — s-a simțit interesul ubicuu întru constituirea premizelor favorabile desfășurării festivalului. Cine au fost organizatorii ? În primul rînd Comitetul județean de cultură, orchestra simfonică din Bacău și Așezămîntul de cultură Tescani. Un real sprijin au oferit C.C.E.S., Colegiul criticilor muzicali și Radioteleviziunea română.

Prestația interpreților a fost stimulată pe de o parte de ambianța — naturală dar și cea instituită de organizatori, iar pe de altă parte de presiunea semnificației locului, puternic împregnat de amintirea lui George Enescu. Așa se face că prestațiile de aici, atît ale orchestrei „Tescana" cît și ale corului și orchestrei R.Tv. le-au devansat, într-o perspectivă evaluatoare, pe multe din concertele lor de la „sediu". (Cît despre spectacolul ansamblului „Musica Antiqua" — căci a fost într-adevăr un spectacol ! — trebuie subliniat că ambianța Tescanilor a aproximat-o însăși pe cea în care s-a născut o mare parte din muzicile restituite.) Interpreții au demonstrat discernămînt și acuitate în rezolvarea problemelor de factură muzicală astfel încît fiecare opus s-a relevat în trăsăturile lui stilistice intime, determinante. Iar dacă Ovidiu Bălan a etalat încă o dată voința și disponibilitățile în confruntarea cu atitudini componistice opuse vizînd poziția șefului de orchestră complet, antieclectic, Iosif Conta s-a dovedit, ca întotdeauna, o prezență marcantă deținînd și împărtășind generos din tainele limbajului enescian. (Remarcabile au fost versiunile celor două rapsodii într-un mediu acustic imprevizibil, vulnerabil uneori.) Un cuvînd favorabil pentru Pompei Hărășteanu, Adina Iurașcu și pentru Marin Cazacu a cărui înzestrare tehnică îl obligă atrăgîndu-l parcă spre noi performanțe în dobîndirea și transcenderea textelor abordate. Concertul formației „Musica Antiqua" (Zoltan Majo — conducătorul artistic —, Iuliu Havaletz, Gabor Simon, Barbara Ronai, Magda Muzsnaki, Alexandru Nagy) a avut un caracter inedit, oarecum insolit. Aceasta pentru că, spre deosebire de muzica statornicită în sălile de concert, lucrările propuse de ansamblul clujean constituie prezențe rare iar sursele, fie ele sonore — instrumentele — sau de documentare — partiturile — sînt la rindul lor rarități. Publicului i s-a oferit prilejul să vadă și să asculte instrumente mai puțin obișnuite pentru ochiul și urechea melomanului de la sfîrșit de secol XX.

Structura programelor celor trei concerte a acoperit epoci creatoare diverse, mai mult sau mai puțin digerate de spiritul contemporan. Dacă din acest punct de vedere concertul orchestrei „Tescana" a avut un caracter obișnuit rulînd muzică preclasică (*Concertul pentru violoncel și orchestră* de Vivaldi), clasică (*Simfonia XI-a* de Haydn) și postromantică (*Balada* de G. Enescu) — mai puțin inspirată a fost includerea *Adagietto*-ului din *Simfonia V-a* de Mahler : strategia compozitorului nu permite dislocarea, individualizarea unei secțiuni așa după cum o formă de sonată, de pildă, nu poate fi reprezentată printr-una din structurile constituite dialectic — caracterul programului susținut de „Musica Antiqua" a fost extraordinar îndreptățindu-ne să-l intitulăm „muzici paralele" pentru că a inclus creații ale Evului Mediu și Renașterii atît din vestul Europei cît și din Principatele române. Ceea ce au întreprins muzicienii clujeni reprezintă un act de cultură patriotică demonstrînd valoarea comparabilă a compozitorilor români din perioadele respective. Cu un program Enescu corul și orchestra R.Tv. au săvîrșit deasemeni un necesar act patriotic. A-l aduce pe „Oedip" (chiar și fragmentar) acolo unde „s-a născut" și „a crescut" înseamnă, cu adevărat, un eveniment artistic, un deplin omagiu. Poate că festivalul de la Tescani ar trebui să devină în viitor un festival exclusiv Enescu sau unul de muzică românească. Ar fi în spiritul demersurilor enesciene de încurajare și promovare a creației naționale, ar veni în întîmpinarea orientărilor actuale. Poate că Tescaniul ar trebui să fie, aidoma Bayreuth-ului, un loc de pelerinaj al muzicienilor și melomanilor. Oricum, faptul că în prima zi s-au produs băcăuanii — adică moldovenii — în a doua, clujenii — adică ardelenii — iar în cea de a treia bucureștenii — adică muntenii — înseamnă că aici, la Tescani, timp de trei zile a bătut inima muzicii românești.

Liviu DĂNCEANU

MUZICA ȘI PACEA

Concertul din 29 septembrie 1983 a marcat deschiderea stagiunii bucureștene a Orchestrei simfonice și Corului Radioteleviziunii ; cu o săptămînă înainte avusese loc concertul inaugural pe platforma industrială a orașului Pitești. Noua stagiune a formațiilor Radioteleviziunii pune un accent special — mai mult ca nicodată pînă acum — pe promovarea muzicii românești : o piesă a programului și adesea și cea de a doua, cea concertantă, vor aparține compozitorilor români. Este o inițiativă întru totul meritorie și eforturile organizatorilor se concentrează asupra unei selecții judicioase, în stare să aducă pe scenă cele mai valoroase producții ale școlii românești de compoziție, indiferent de orientare stilistică sau epocă de creație. Rămîne ca publicul să le primească cum se cuvine și să le înțeleagă valoarea reală, apreciabilă chiar în contextul cel mai larg.

Reluînd relatarea primului concert bucureștean, condus de Iosif Conta și avîndu-i ca soliști pe Emilia Petrescu, Martha Kessler, Adina Iurașcu, Florin Diaconescu și Pompei Hărășteanu, remarcăm tema sa generoasă și atît de actuală : „Muzica și pacea". S-au cîntat fragmente din lucrări celebre dedicate acestei idei : *Musica mundana* (p. a III-a *Passacaglia*) din *Simfonia „Armonia Lumii"* de Paul Hindemith, părțile a III-a și a IV-a (Despre tinerețe, Despre frumusețe) din *„Cîntecul pămîntului"* de Gustav Mahler, partea a II-a (Venus aducătoare de pace) și partea a IV-a (Jupiter aducătorul de bucurie) din *Planetele* de Gustav Holst și *Oda bucuriei* — finalul Simfoniei a IX-a de Beethoven. Și tot acest concert ne-a prilejuit audierea unei noi lucrări de Theodor Drăgulescu, simfonia *Pax Mundi* în versiune integrală. Simfonia face parte dintr-un ciclu : muzical pleacă de la aceleași structuri (caracteristice și celorlalte lucrări) și un același mod (vom detalia mai departe acest aspect) iar ideatic se integrează suitei de piese din care mai fac parte *In memoriam*, *Capriciu pentru clarinet și ansamblu* — piesă ce a generat simfonia de care ne ocupăm — și opera *Un apocalips posibil* în fază de elaborare încă.

Modul de care vorbeam mai sus este compus din două tetracorduri simetrice, degajînd o linie melodică descendentă, tînguitoare, cu alură de bocet ; cele două tetracorduri permit jocul lesnicios al transpozițiilor, înlănțuirilor inversărilor și prelucrărilor, constituind materialul muzical al simfoniei. Acest mod este prezentat în starea sa originară de către clarinetul solist la începutul părții a I-a și încă odată la sfîrșitul părții a IV-a de către voce. Transformările pe care le suferă însă în limitele acestui cadru desvoltă o lume intervalică și armonică ce reprezintă structura întregii lucrări, așa cum spuneam. Deși e alcătuită din patru părți și se intitulează simfonie, lucrarea lui Theodor Drăgulescu are destul de puține contigențe cu simfonia tradițională, mai degrabă cu poemul simfonic prin program și desfășurare. Să vedem care-i este schema :

Partea I-a *Neliniște* poate fi luată drept o introducere în atmosfera întregii lucrări, neliniștea fiind o caracteristică definitorie, stabilind expresia gravă, austeră. Pe fondul unei texturi sonore rarefiate apare modul generator din care se desfac elemente ce vor fi amplificate ulterior : o figură ritmică a blocului de lemn (de pildă), definind într-o primă fază aluzivă *Agresiunea*, subiectul Părții a doua. Deși se cîntă fără întrerupere, partea a II-a este marcată prin expunerea completă a formulei ritmice amintite, cu accente asimetrice — tema unei fugi ritmice ce constituie de fapt structura întregii părți. Percuția

este cea care domină aici și streich-ul i se adaugă păstrînd același caracter ritmic prin mijloace specifice (con legno). Clarinetului, care are un rol solistic important în simfonie, îi revine un rol predominant ; trepidația ritmică se colorează cu elemente melodice deduse din modul matrice, contribuie la înstăpînirea unei expresii tragice, încordate.

Partea a II-a, *Noaptea plîngerii* are un caracter funebru, subliniat de intervențiile melodice ale suflătorilor. Intervine, pentru prima dată, un motiv fatidic (pian, percuție, harpă, dublate de lemne și corni) de care muzica nu se mai desparte pînă la sfîrșit, revenind de fiecare dată încordat, amenințător.

În ultima parte, *Coșmar* întîlnim clustere, frulatto, glissandi, elemente aleatoare (controlate) ; linia melodică se dispersează dar tensiunea crește (percuția exacerbează toate motivele ritmice anterioare pe o pedală a alamei) pînă la punctul culminant subliniat de sirenă ce dă parcă o semnificație concretă momentului. Arcul tensional descrește, se liniștește, revin aceleași mici pete de culoare — structurale, am putea zice, ale părții — de astă dată aduse de instrumente noi : flexaton, fierăstrău, mașina de vînt. Motivul fatidic totuși pulsează clar și de undeva, din această masă sonoră pe cale de a dispare, răsare și crește vocea ce reia modul inițial, bocetul, ca o prelungire a vocii limpezi a clarinetului, cu o nuanță mai vibrantă însă. Lucrarea se încheie peste cîteva măsuri, sunetele topindu-se pînă la tăcere.

Din punctul de vedere al compozitorului muzica simfoniei stabilește avansarea dintr-o zonă de expresie în alta, mai bogată fără îndoială, în care folosirea unor mijloace (tehnice) noi se înglobează firesc manierei sale componistice. Alegerea acestor noi mijloace, prea puțin sau ocazional folosite pînă în prezent, apte să exprime mai exact lumea sa sensibilă, înseamnă o opțiune decisivă pentru muzica pe care o va scrie de acum încolo compozitorul. Cît despre sensul nobil, pacifist al muzicii lui Theodor Drăgulescu trebuie să precizăm că reiese din imaginea acestei lumi de coșmar a simfoniei, lume repudiată de conștiința artistului ; este tocmai nonaderența la agresiune, la coșmar, împotrivirea în fața unui eventual holocaust descris aici. *Pax Mundi* nu înseamnă încă *Pacea Lumii* ci *Pace pentru Lume ;* lucrarea următoare, opera *Un apocalips posibil* va fi deschiderea spre lumină, evadarea din umbra și încordarea amenințătoare a muzicii pe care am ascultat-o acum.

Soliștii piesei, cei trei percuționiști : Dumitru Florea, Ilie Mihalache și Eugenia Șerbănescu, clarinetistul Petre Ignățoiu și mezosoprana Adina Iurașcu, merită toate laudele pentru reușita lor artistică.

Am mai relevat-o și altădată dar e bine să reamintim înclinarea cu totul deosebită a lui Iosif Conta spre muzica modernă și contemporană ; de altfel i se datorează numeroase prime audiții. Cu o nesfîrșită răbdare în șlefuirea fiecărui detaliu, cu o înțelegere instinctivă a sensului muzical și cu acea putere de a însufleți și dramatiza muzica pe care o dirijează, izbutește o punere în pagină exemplară a noilor lucrări pe care le programează cu nedezmințită constanță.

Dan SCURTULESCU

Antologie simfonică

Începînd concertul de deschidere a stagiunii 1983—1984 cu *Uvertura națională* de George Ștephănescu, Mihai Brediceanu a inaugurat totodată primul din cele patru cicluri dedicate de Filarmonica „George Enescu" creației românești : ***antologie simfonică*** (cu lucrări de compozitori din secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea, printre care — în afară de Ștephănescu — Eduard Caudella, Ion Nonna Otescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu), *simfonia* (cu prime audiții de Ștefan Niculescu și Gheorghe Dumitrescu), *concertul instrumental* (Valentin Gheorghiu — pian, Dumitru Capoianu — chitară, Nicolae Brînduș — pian, Liana Alexandra — flaut și violă, Paul Rogojină — trompetă) și *tineri compozitori* (Adrian Iorgulescu, Călin Ioachimescu, Adrian Pop etc.). Un al cincilea ciclu, care se va desfășura în afara concertelor simfonice săptămînale, va prilejui o stagiune lirică a Filarmonicii, cu operele în premieră *Inimă de copil* de Carmen Petra Basacopol după *Cuore* de Edmondo de Amicis, *Peter Pan* de Laurențiu Profeta după piesa lui James Barry și *Pinocchio* de Corneliu Cezar după romanul lui C. Collodi.

Reascultînd *Uvertura națională*, compusă de George Ștephănescu în 1876 — deci după *Simfonia în La major*, prima simfonie românească, scrisă în 1869, la 26 de ani —, ne-am convins odată mai mult că acest înaintaș al muzicii românești era înzestrat cu un autentic suflu simfonic, cu un solid meșteșug de compozitor și orchestrator (însușit la Conservatorul din Paris cu François Auber, Ambroise Thomas și Henri Réber) și cu un precis simț al construcției, demonstrat în *Uvertură* prin prelucrarea temelor de factură folclorică în cadrul unei stricte forme de sonată, cu un final de mare vioiciune, sugerînd ambianța unui joc popular. Calitățile lucrării au fost valorificate cu mînă sigură de Mihai Brediceanu, care a reliefat cu claritate apartenența ei la curentul romantismului (influența uverturilor lui Weber — *Freischütz, Oberon, Euryanthe* — este evidentă), dar un romantism românesc, justificînd din plin titlul *Uvertura națională.*

După ce, în continuarea programului, pianista Rita Bouboulidi din S.U.A. a apărut ca solistă în *„Imperialul"* beethovenian, seara s-a încheiat cu o execuție de zile mari a ***Simfoniei fantastice*** de Berlioz, în care Mihai Brediceanu a știut să unească respectul necondiționat față de text cu o progresiune dramatică împrumutînd lucrării o viață cvasi-scenică. Din primele minute, el a imprimat Simfoniei, pe plan liric, caracterul unei opere fără cuvinte *(Reverii-Pasiuni)*, pentru a realiza în continuare (în *Scena balului)* o pregnantă supraimpresiune a temei iubitei peste melodia valsantă a viorilor. *Scena cîmpenească* s-a desfășurat apoi sub semnul unui colorit byronian, Brediceanu reușind să sugereze — în ciuda unei aparente destinderi, într-un climat pastoral — prezența acelor neliniști sufletești, din care se va naște delirul *Marșului spre supliciu* și al *Visului unei nopți de sabat.* În fiecare mișcare, Mihai Brediceanu a urmărit ca unitatea de ansamblu să primeze față

de căutarea detaliilor, fără ca stilul să abdice vreodată de la eleganță și mai ales de la firescul care a caracterizat această execuție, lipsită de orice exagerare spectaculară. A fost o interpretare de referință, la realizarea căreia au contribuit din plin toate compartimentele orchestrei, în frunte cu excelenții șefi de partidă Constantin Iliescu (concertmaestru), Tiberiu Ungureanu (violoncel), Iancu Văduva (trompetă), Florian Pane (trombon), Aurelian Octav Popa (clarinet), Nicolae Maxim (flaut), Mihai Elena (oboi), o interpretare care va putea fi oricînd reascultată, deoarece a fost înregistrată pentru disc la „Electrecord".

Focșani — Panoramic de balet

Așa cum s-a subliniat și cu prilejul primelor două ediții ale „Panoramicului românesc de balet contemporan", orașul Focșani a fost ales de inițiatorii acestui festival — Colegiul criticilor muzicali din Asociația oamenilor de artă din inistituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.), în colaborare cu forurile culturale ale județului Vrancea — ca gazdă permanentă deoarece posedă una din cele mai frumoase săli de spectacol din țară, un teatru în stil neo-baroc, construit în 1909. Aici a avut loc, așadar, și cea de-a treia ediție între 22 și 24 septembrie 1983, la realizarea căreia și-au dat concursul grupuri de dansatori din București și Cluj-Napoca.

Prima seară a aparținut balerinilor de la Opera Română din București, care au demonstrat că — dincolo de tehnica clasică, valorificată în mod obișnuit în spectacole cu *Lacul lebedelor* sau *Giselle* — ei sînt în măsură să evolueze cu același succes și în balete contemporane. Această diversitate a posibilităților de expresie stilistică a caracterizat-o și pe semnatara coregrafiei, Alexa Mezincescu, care a apărut ea însăși ca dansatoare (alături de Ștefan Bănică) într-un fragment din *Tristan și Isolda*, pe muzică de Wagner. Cele mai izbutite realizări ale grupului s-au dovedit a fi baletele pe muzică de Stravinski *(Simfonia în Do)* și de Tiberiu Olah *(Sonata pentru flaut solo* și simfonia corală *Timpul cerbilor)*, în care s-au impus cu deosebire, prin precizia și fantezia execuțiilor, balerinii George Bodnarciuc, Cristian Gună, Daniela Constantinoiu și Nicoleta Iosifescu. În aceeași seară, au mai fost prezentate, tot în coregrafia Alexei Mezincescu, două numere de balet executate de elevi ai secției de coregrafie a Liceului de artă „George Enescu" din București, pe muzică de compozitorul american contemporan John Atarax (un *Adagio)* și de Anatol Vieru *Concertul de violoncel)*, cu o asemenea perfecțiune tehnică, încît realizarea lor (mai ales a cuplului Mălina Andrei — Gică Matei) a fost deplin comparabilă cu aceea a dansatorilor profesioniști cu o bogată experiență.

Seara a doua ne-a prilejuit o reintîlnire cu grupul bucureștean „Contemp", ai cărui cinci membri sînt cu toții profesori la secția de coregrafie a aceluiași liceu de artă din București. Doi dintre ei (Adina Cezar și Sergiu Anghel) sînt totodată și autorii coregrafiei tuturor celor 9 numere din program, pe care le interpretează ca dansatori alături de Liliana Tudor, Mihaela Feher și Ortansa Niculescu. La zece ani de la constituirea sa, grupul „Contemp" se prezintă într-o formă fizică impecabilă, cu execuții tehnice fără cusur, ajungînd pînă la elemente de acrobație, în timp ce concepția coregrafică vădește o fantezie inepuizabilă în găsirea unor soluții originale pentru exprimarea plastică a unor imagini sau noțiuni abstracte enunțate în titlurile unor dansuri, ca *Teoremă, Soluția problemei, Despre desfășurare, Vioară zburătoare* etc. și ilustrate muzical prin lucrări de o mare diversitate stilistică, de la Bach, Albinoni, Mozart la contemporanii Marius Constant și Cornel Țăranu, la jazzmenii Miles Davis și Dave Brubeck sau la o piesă a grupului american de jazz-rock „Weather Report".

În ultima seară a apărut pe scenă trupa de balet „Ars choreographica" a Liceului de artă din Cluj-Napoca. În ciuda faptului că toți cei șase membri ai grupului (trei perechi) sînt încă elevi și că autorul coregrafiei, profesorul lor Adrian Mureșan, este el însuși un debutant, programul prezentat a apărut atractiv, mai ales în partea secundă, începută cu un duet comic pe fundalul muzical al unei parodii după un *Concert* de Mozart și încheiată cu piesa *Fragment* pe muzică de Ștefan Niculescu, în care au evoluat toți dansatorii grupului într-o coeziune precis ordonată.

Un colocviu cu coregrafii, dansatorii, criticii coregrafici și muzicali prezenți la festival a prilejuit apoi o utilă discuție asupra perspectivelor baletului contemporan românesc și a modului de desfășurare a viitoarelor ediții ale „Panoramicului", în așa fel încît să fie reprezentate cele mai diverse stiluri și maniere practicate de diferitele grupuri și diferiții coregrafi care vădesc preocupări legate de un nou limbaj în balet.

Edgar ELIAN

Festivalul de muzică ușoară Mamaia 1983

În ultima săptămînă a lunii august s-a desfășurat, pe scena reînnoită a Teatrului de vară de la Mamaia, concursul de muzică ușoară organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunea Română, Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România, Comitetul de cultură al județului Constanța. Am asistat, de fapt, nu la un singur concurs, ci la două — unul de interpretare și altul de creație, în regia alertă a lui Bițu Fălticineanu, cu scenografia inteligentă a lui Cornel Ionescu și Nicolae Ularu.

Programul bogat, prezentat de Octavian Ursulescu, Adina Popescu și Cornel Oseciuc, a desfășurat în fața spectatorilor, telespectatorilor, precum și a celor două jurii de specialiști, pentru creație și pentru interpretare — pe lîngă douăzeci și cinci de concurenți, și treizeci și două creații noi, selectate din vreo trei sute aflate în preselecție — intercalări de poezie și teatru. Virgil Ogășanu a declamat versuri de Marin Sorescu, Draga Olteanu a evocat-o, cu vo-

lubilitatea ei inegalată, pe Coana Chirița a lui Alecsandri, Ion Lucian a oferit un moment de satiră, ca Silviu Stănculescu să recite versuri și fragmente de haz, spre delectarea publicului. În felul acesta, concertele au dobîndit și o notă de spectacol, diversitate atît de agreiată de orice asistență.

În concertele de gală, din final, ale laureaților, un *Vals* de George Enescu a fost dansat de ansamblul de balet clasic al teatrului „Fantasio" din Constanța, în coregrafia Mihaelei Atanasiu, s-a cîntat în cor, de către concurenții tineri din festival, izbutita melodie *La revedere, Mamaia* de **Aurel Manolache și piesa,** de o sugestie particulară, *Din suflet vă cîntăm* de Aurel Giroveanu.

Acompaniamentul a fost susținut de orchestra de estradă a teatrului „Fantasio", dirijată de Aurel Manolache, de excelentul ansamblu instrumental al Radioteleviziunii, dirijat cu virtuozitatea-i binecunoscută de Sile Dinicu, și de grupul vocal „Coralis" al Ansamblului Uniunii Tineretului Comunist, condus de Voicu Enăchescu. Astfel, atît concurenții, cît și interpreții invitați ai festivalului — între care Corina Chiriac, Marina Voica, Mihaela Dauer, Angela Similea, Dan Spătaru, Jean Păunescu, Cornel Constantiniu, Nicolae Nițescu, Dorin Teodorescu, Cornel Voineag — au avut sprijinul necesar spre a-și tălmăci emoția iscată în ei de melodiile cîntate.

Jocul fanteziei orchestratorilor — în unele cazuri compozitorii înșiși — s-a exercitat pe același ansamblu (cel al Radioteleviziunii), care — sub bagheta lui Sile Dinicu — sună întotdeauna plin și colorat, poate că, din cînd în cînd, chiar prea plin și prea colorat, din rîvna, firește, a celor ce orchestrează piesele. Prin asta, însă, se pierde adeseori melodia, suavitatea și simplitatea de cîntec a pieselor — remarcă pe care am avansat-o, de altfel, și cu alte ocazii. Orchestrațiile făcute cu o răbdătoare aplicație se confundă în cele din urmă într-o singură imagine, atenția ascultătorilor e prea insistent solicitată de amploarea sonorității, interpretul e împiedecat să-și creioneze în arabescuri expresia, fiind silit să abandoneze de multe ori nuanțările. Sigur, cu comanda electronică a sunetului se pot realiza multe lucruri, variații multiple de nivel sonor și culoare, dar procedeul sonorizării ține cont, firesc, de transmisia radiofonică și de înregistrare, care se bat cap în cap cu difuzarea sunetului în teatru.

Dincolo de cîteva reușite deosebite ale orchestrației, sugerînd imaginile evocate de melodii, o notă sprintenă a adus ansamblul instrumental deosebit de maleabil al teatrului de estradă constănțean.

Dacă, în general, cronicile și dările de seamă publicate îndată după manifestare au sesizat aspectul modificat, îmbogățit și întinerit al Festivalului de muzică ușoară de la Mamaia , merită reținută și înnoirea îmbucurătoare a limbajului, a stilurilor, a modalităților de expresie ale compozitorilor genului, atît tineri aflați în faza primelor afirmări ale darurilor proprii, cît și maeștri consacrați, aspirînd continuu la o sporire și înnobilare, printr-o cît mai răspicată apropiere de viață, de emoția directă, simplă și adîncă, a cîntecului aparținînd tuturor, dar îndeosebi tinereții căreia îi dă sunet și culoare. Soluțiile folosite de compozitori s-au înnoit și s-au lărgit, în majoritatea cazurilor textul și melodia s-au condiționat reciproc, dragostea de țară și de libertate, dragostea de veselie și dragostea de dragoste au fost, astfel, cu convingere afirmate, încît acest gen, cu virtualități de fertilitate în masele largi, a cîștigat în frumusețe, în noblețe și în puterea sa de difuzare.

Și încă o observație îmbucurătoare, privind felul cum au fost prezentate piesele în concurs : versurile cîntecelor n-au mai fost amenințate să devină proză prin banalitatea lor. Compozitorii de muzică ușoară înțeleg din ce în ce mai bine că un cîntec bun are ceea ce numim un *mesaj*, iar mesajul se transmite, se gravează în memorie prin ceea ce-i spun și cuvintele. Un cîntec de gen este cu atît mai izbutit cu cît are la temelie suportul emoțional al textului, și viceversa. De fapt, orice cîntec bun de muzică ușoară aspiră la interiorizări și transpuneri sufletești, la crearea unor dispoziții stenice, optimiste, afective, fiind mai mult decît un joc de retorică artistică. Am deslușit, astfel, în recentul festival de pe litoral, în diversele tonuri propuse de autori, tendința spre armonizarea creației lor într-o vibrație egală : calitatea !

La concursul de interpretare s-au afirmat și reafirmat cîteva tinere talente, ale căror voci, emisia controlată, tălmăcirea simțită, vădesc intenția noii generații de vehiculatori ai cîntecului de muzică ușoară de a fi cît mai expliciți pentru ascultători. Avem, se pare, o bună școală de pregătire a cîntăreților ce se consacră muzicii ce le este dragă, școală ce-i îndrumă spre mai mult decît virtuozitatea formală a intonării melodiei, ajutîndu-i să descopere că muzica ușoară nu este în nici un fel o cale de evadare din viață ci, dimpotrivă, ea e o mai răspicată implicare în ritmul și preocupările ei. Seriozitatea cu care s-au pregătit pentru concurs, ca și darurile — chiar dacă inegale și nu întotdeauna cizelate cum se cuvine — par să fie cel mai frumos omagiu adus prestigioasei manifestări.

Premiile la concursul de interpretare au fost acordate, în genere, judicios, iar promovarea prin voturi acordate de public — prin buletinele distribuite în sală — a unor tineri artiști este binevenită. Gina Pătrașcu și Marin Florea au dobîndit Premiul I, *ex aequo*, Carmen Rădulescu și Rodica Creinicean și-au împărțit Premiul II, Liliana Catrina și Aurel Pioga au cîștigat Premiul III, pentru ca mențiunile să le revină următorilor patru concurenți : Eugenia Dan, Carmen Anton, Gabriel Dorobanțu și Emilia Basarabeanu, Marieta Bratu, Cornelia Pop și duetul vocal Mioara Popa-Rodica Durău au binemeritat premiul publicului. Este îmbucurător să constați, la majoritatea celor laureați, o vigoare de accent și expresie, conformă cu ritmul înnoit al vieții și al tălmăcirii ei artistice din acești ani de prefaceri și cuceriri multiple.

Spre a aprecia la dreapta ei valoare creația, juriul respectiv a fost obligat să afle numitorul comun al detectării cît mai obiective a calității cîntecelor — opt din cele treizeci și două supuse judecății lui . Lui Marius Țeicu i s-a adjudecat pe bună dreptate Marele premiu pentru cîntecele *Să cîntăm azi omenirii* și *Nimic nu poate învinge iubirea*, pe versuri de Eugen Rotaru. Efortul compozitorului de a fi la unison cu timbrul vieții noastre prezente și cu melo-

diile ce captivează luarea aminte a publicului a fost răsplătit, astfel, din belşug. Premiile organizatorilor au încununat cîntece cu adevărat reuşite : *Strada speranţei* de Vasile Veselovschi, versuri de Mihai Maximilian, melodie de o sugestie particulară, care va rămâne în memoria multora ; *E mare lucru să fii om* de Marcel Dragomir, versuri de George Ţărnea, cîntec expresiv ; *Soare veşnic pe pămînt* de Lenuţa Tămăşan, text de Dan Jianu, piesă cu accente de lirism. Premiile juriului au fost cucerite de *Eu cred în dragoste* de Cornel Fugaru, text de Eugen Rotaru, melodie directă bine armonizată ; *Apă şi foc* de Horia Moculescu, versuri de Carmen Aldea, cîntec în care compozitorul urmăreşte o cale a lui, plecînd de la idee şi viaţă, cu o stăpînire deplină a stilului ce-i este propriu ; *Un semn de dragoste* de George Grigoriu, versuri de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu, piesă de o mlădiere de admirat, demonstrînd inspiraţia fertilă şi inteligenţa artistică a compozitorului.

Premiile publicului au completat fericit judecăţile juriilor, prin laurearea cîntecelor *Nu m-am gîndit la despărţire* de Dan Dimitriu, text de Angel Grigoriu, *Nu sînt automat* de Ion Cristinoiu, versuri de Daniela Crăsnaru (în care cucereşte modernitatea expresiei şi judiciosul travaliu componistic) ; *La cinci şi jumătate* de Ionel Tudor, text de Andreea Andrei, cîntec vioi, caracteristic pentru inspiraţia tînărului compozitor.

Centrala ONT Litoral a conferit lui Temistocle Popa un premiu special pentru piesa *Bine-ai venit, iubire*, versuri de Mircea Block, prezentată în afara concursului de creaţie. Ne aflăm în faţa unui talent cu o individualitate nobilă, cu ingenuitatea simţirii păstrată şi în plină maturitate, în stare să emoţioneze printr-o piesă de foarte frumoasă ţinută şi de o rară bogăţie de expresie. De altfel, melodiile din afara concursului sînt demne de reţinut, fie că e vorba de cîntecul ingenios *Melomanul* de Edmond Deda ; *E doar un vis*, generos dezvoltat de Dan Ştefănică, pe versuri de Gina Teodorescu ; de cîntecul liric *Lumină de argint* de Camelia Dăscălescu, versuri de Cornel Vadim Tudor, de o mlădiere de admirat ; fie de optimistul *Cer senin* de Gelu Solomonescu, text de Cezar Ţipa ; de melodia insinuantă *Sub un cer fericit* de Dan Ardelean, poezia de Flavia Buref ; de piesa generoasă *Braţe înfrăţite* de Laurenţiu Profeta, versuri de Roxana Popescu, care atinge direct inimile ; *Mă întorc cîntînd acasă* de Marcel Dragomir ; de frumoasa melodie *Pămîntul are nevoie de oameni* de N. Kirculescu, text de Eugen Rotaru, sau de *Vă mulţumeşte ţara* de Gelu Solomonescu, cu frumoasele versuri ale lui Hary Negrin.

Bogat, variat, antrenant, iată caracteristicile esenţiale ale Festivalului-concurs de muzică uşoară de la Mamaia 1983, din care rămîn citeva cîntece de valoare într-un gen cu virtualităţi de fertilitate. Învăţămîntul pe care socotim că trebuie să-l tragă din ele creatorii şi interpreţii genului este că muzica uşoară a unui popor nu-i poate aparţine pe deplin şi nici nu poate să aspire la interes dincolo de graniţele ţării *dacă nu află şi nu foloseşte, conform categoriilor stilistice ale genului, propriile intonaţii naţionale, în formele artistice cele mai actuale.*

George SBÂRCEA

Brăila „Orfica Lyrei"

Medicii susţin că în corpul uman există zone mai mult sau mai puţin vascularizate, şi pentru aceasta au dovezile lor. Eu cred că în trupul ţării noastre există zone mai mult sau mai puţin vascularizate muzical şi pentru aceasta am dovezile mele. Cea peremptorie au constituit-o cele două săli pline pînă la refuz, seară de seară, în care s-a desfăşurat, la Brăila, Festivalul „Orfica lyrei" şi care au

atestat, fără putinţă de tăgadă, aviditatea de muzică, setea nestinsă de melodie a brăilenilor. Muzica le curge prin sînge aşa cum apa le curge printre malurile Dunării lor. Ei au nevoie de muzică aşa cum au nevoie de aer, de apă şi de soare. Şi cum aer, apă şi soare au avut totdeauna din belşug, pentru muzică s-au adunat, acum 100 de ani, o seamă de inimoşi şi au durat o ctitorie ce s-a numit, atunci, „Lyra" şi care, de-a lungul secolului ce s-a scurs, a ţinut aprinsă făclia muzicii în urbe.

Iată că „Lyra" ne oferă cea de a II-a ediţie, în cîţiva ani doar, a Festivalului ei muzical căruia, timp de 10 zile şi, mai ales, 10 seri, brăilenii i-au fost martori şi părtaşi în egală măsură. Realizarea aceasta s-a obţinut prin muncă susţinută, ceas de ceas, seară de seară, cu sacrificii de tot felul şi mai ales cu entuziasm. Printre entuziaştii de pe scenă se aflau vîrstnici octogenari la fel de tineri ca şi colegii lor, tinerii ce trec acum pragul adolescenţei. Se aflau truditori din toate domeniile de activitate care, după ceasurile lor de muncă, pe ploaie, pe furtună sau pe viscol vin aici să trudească mai departe pe ogorul fertil al muzicii, împinşi de nevoia brăileanului de muzică de care vorbeam la început. Dar se afla, mai ales, un „entuziast şef", mai marele, starostele entuziaştilor de aici care, dimineaţa priveşte inima oamenilor prin ecranul radiografic şi face pentru ea ce-i cere medicul dintr-însul. După amiază, tot pentru inima oamenilor trudeşte dar de data aceasta o priveşte prin ecranul sufletului său şi o tratează cu muzică de tot felul. Aşa vindecă el „inima grea", aşa face să „salte inima" celor ce-l înconjoară aici, la „Lyra" şi nu degeaba se spune că unii cîntă aici „de inimă albastră". Înconjurat tot timpul de colaboratorii lui apropiaţi dintre care trebuie citat la loc de frunte dirijorul corului, Andrei Heinl, con-

tabil în timpul celor opt ore de muncă, dimineața și încurajat de grija președintelui Comitetului de Cultură al orașului, Veronica Dobrin, „inimosul șef" de care vorbeam mai sus, doctorul Nicu Teodorescu s-a dovedit și de această dată a fi un inepuizabil. El a strîns, de pildă, din toată Brăila copiii talentați și a alcătuit cu ei o formație pe măsura lor, cu care, timp de un an, a început a desluși, încetul cu încetul, tainele cîntatului în orchestră. Așa i-a învățat el *Simfonia copiilor* de Haydn, cu toți cucii și pitpalacii din ea, cu toate tobițele și ulcioraşele pline de apă cu care copiii-interpreți imitau păsărelele dar, mai ales, cu viorile și violoncelele ce constituiau partide substanțiale ale formației. Semnatarul rîndurilor acestea și-a auzit și el, în primă audiție, niște piese scurte și simple în care micii violoniști s-au întrecut pe ei înșiși. Emoția cu care acești copii bat la porțile muzicii și succesul de care s-au bucurat la public, în concertul de închidere al Festivalului, m-au încurajat să cred din nou în ziua de mîine a muzicii românești. Ori cum, pepiniera aceasta care acum e doar o inițiativă particulară, merită fără doar și poate atenția celor hărăziți cu putința de a crește tinere mlădițe în țara noastră...

Să mai spunem că în jurul medicului nostru radiolog s-au adunat o seamă de instrumentiști brăileni (din nefericire nu *toți* instrumentiștii din oraș...) și, ajutați cu dragoste de cîțiva vecini de urbe din Galați, au alcătuit o orchestră simfonică în toată puterea cuvîntului. Așa a fost posibil ca, în același concert de închidere, să auzim *Fantezia pentru pian, cor, soliști și orchestră* de Beethoven, cu concursul lui Dan Grigore, la pianul solist, același om de suflet, săritor la nevoie, binevoitor și plin de răbdare cu cei din jur și a unei excelente echipe de soliști vocali, bucureșteni și ei, formată din Elena Grigorescu, Lucia Becar, Martha Kessler, George Lambrache, Cornel Fînățeanu și Nicolae Constantinescu. Echipa a fost „antrenată" în prealabil de inimoasa Viorica Cojocaru, prezentă și utilă oriunde e nevoie de ea, activă și grijulie cu toți și cu toate. Corul, alcătuit exclusiv din amatori, a cîntat curat și cu vădită plăcere partea ce-i revenea în finalul lucrării iar publicul ce umplea nu numai culoarele dintre fotolii dar chiar și holul de la intrarea în marea sală a Clubului Uzinelor „Progresul", unde a avut loc concertul, a aplaudat multe și lungi minute în șir, cerînd bisarea finalului într-o atmosferă de mare sărbătoare artistică.

În aceeași seară dar în partea I-a a concertului, publicul brăilean s-a reîntîlnit cu o mai veche cunoștință a sa ; mai veche și deosebit de dragă lui : artistul poporului Nicolae Herlea. Prezența marelui nostru bariton alternînd fericit cu o altă prezență plăcută în festival, soprana Elvira Cîrje, pe aceeași scenă cu amatorii brăileni a constituit dovada dragostei, a prețuirii și a grijii cu care profesioniștii muzicii, aflați la cea mai înaltă treaptă a ierarhiei de breaslă, înconjoară și ajută pe cei ce nu au încă decît plăcerea de a cînta împreună și de a urca, tot împreună, primele trepte ale valorii artistice.

Pentru mine a fost reconfortant și pilduitor să-l văd pe vestitul cîntăreț de operă descinzînd, pentru o seară, de pe marile scene ale lumii pentru a cînta împreună cu amatorii brăileni. Vocea lui atît de caldă și învăluitoare sună la fel de bine azi ca și acum mai bine de treizeci de ani cînd, la rîndul lui, pornea în viață tot de pe o scenă plină de amatori talentați.

Am revăzut, în Festivalul brăilean, spectacolul „Stravinski" al Teatrului „Țăndărică" din București. Am revăzut, dar, mai ales, am reauzit remarcabila înregistrare pe bandă realizată de Iosif Conta în Studiourile Radiodifuziunii și, în special, acea „prestație" de înaltă clasă profesională a celor patru cîntăreți angrenați în spectacol și anume Cristian Mihăilescu, Vladimir Deveselu, Constantin Gabor și Pompei Hărăşteanu. Ei realizează, la fiecare spectacol, un „play-back" perfect atît ca intonație (deloc ușoară în această partitură de bravură vocală care este *Vulpea* de Strawinski) cît și ca sincronism ritmic (și mai puțin ușor în desele schimbări de măsură și în complicatele „intrări" proprii stilului stravinskian). Numai cine n-a lucrat în „play-back" prin studiouri nu știe cît e de greu să realizezi „dublajul" unei orchestre care nu mai este în stare să te aștepte sau să se adapteze felului tău de a cînta pentru că este pe bandă iar banda nu știe muzică. Și asta pentru a nu mai vorbi de absența dirijorului care-ți dă, în cazul spectacolului pe viu, intrarea. Dar numai cine a lucrat în play-back știe că la înregiserare, dacă ai greșit o iei de la început de cîte ori e nevoie (ceea ce e și bine, e și rău...) dar, *în spectacol*, dacă începi cu doi timpi mai tîrziu sau cu un ton mai jos, totul se dă peste cap definitiv și ireparabil. Și irepetabil, pe deasupra. Este catastrofa totală. Și să nu mai vorbim, iarăși, despre faptul că play-back-ul se desfășoară într-o continuă și foarte minuțios reglată mișcare scenică, cu o recuzită ancrombrantă, plină de umbrele care trebuiesc deschise sau închise mereu sau de pălării și de mănuși care se tot scot și se tot pun spre complicarea și mai mare a lucrurilor dar și spre reușita spectacolului în total și spre cinstea tinerei regizoare Irina Niculescu. De aceea, „prestația" celor patru, mi se pare atît de temerară iar realizarea lor îi arată ca pe niște adevărați și mari profesio-

niști. Personal îi urmăresc pe cei patru de la „Țăndărică", de fiecare dată, cu respirația tăiată așa cum mi se mai întîmplă doar cînd asist la vreun număr de jocuri cu moartea în arenă...

Nu doresc să fac o cronică a Festivalului ci doar să subliniez cîteva aspecte mai particulare desprinse din el. Iată de ce nu voi scrie aici și acum despre concertul susținut de orchestra simfonică din Constanța, sub bagheta autoritară și sigură a lui Paul Staicu, nădăjduind că alții o vor face. De n-ar fi decît de aplaudat nașterea acestui nou centru muzical al țării, grație eforturilor și activității neobosite, acolo, a acestui muzician serios și plin de talent și încă ar merita să o facem. Iată de ce nu voi scrie nimic despre seara de romanțe și muzică românească susținută de Elvira Cîrje, Lucia Becar, George Lambrache și Emil Gavriș. De n-ar fi

decît audiența atît de mare pe care genul o are la publicul larg, atunci cînd e vorba de artiști de asemenea renume și calitate și încă ar merita o cronică plină de cuvinte de laudă acest concert. La fel nu voi scrie despre concertul intitulat „Stelele operetei" în care am putut auzi selecțiuni din cele mai mari succese ale genului acesta atît de popular. De n-ar fi decît să cităm numele atît de îndrăgite de marele public ale celor ce și-au dat concursul și încă ar fi de ajuns pentru a demonstra necesitatea unei cronici întregi și separate. Nu voi scrie nici despre recitalul extraordinar susținut de Dan Grigore împreună cu actorul Ion Caramitru, chiar dacă acest cuplu, de mai multă vreme prezent pe scena Ateneului bucureștean și care, pe drept cuvînt, a făcut să curgă pînă acum multă cerneală, o merită din plin, bine cunoscute fiind calitățile ambilor „combatanți". Nici despre seara intitulată sugestiv „Drumeție muzicală" prezentată de Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Capitală și susținută de tinere speranțe ale claselor de canto sau operă nu voi scrie pentru că numele acestea, prea puțin cunoscute azi, vor deveni, cu siguranță cîntăreții noștri celebri de mîine și aceasta merită o cronică ce nu va întîrzia să fie scrisă. Mă voi opri însă, puțin, asupra concertului memorabil dat în sala de curînd renovată a Teatrului dramatic din oraș, de corul „Madrigal" sub conducerea acestui magician al gestului măsurat, precis și clar care este Marin Constantin. Trecuse o bună bucată de vreme de cînd nu mai ascultasem acest celebru ansamblu vocal. Îndepărtarea în timp mi-a dat și o perspectivă mai largă, m-a ajutat să regăsesc, să redescopăr plăcerea de a-l reauzi. Care sînt oare, secretele „de fabricație" ale emoției cu care ascultăm mereu cîntul „Madrigalului" ? Pentru că totul trece cu mult peste perfecțiunea tehnică, peste îndeplinirea cu prisosință a tuturor canoanelor cîntului coral. Acuratețea intonației, unitatea de emisie vocală a partidelor, echilibrul ireproșabil dintre „vocile" unui acord, sînt probleme cu care „Madrigalul" nu mai are încă de la începuturile sale de a face. Dar și alte Ansambluri de pe glob au atins acest grad de perfecțiune tehnică. Atunci de unde vine această emoție puternică, ascultarea cu răsuflarea tăiată, proprii „Madrigalului" nostru ? Iată un subiect de care muzicologia românească ar merita să se ocupe într-o bună zi : fenomenul „Madrigal". În ce mă privește am pătruns, la concertul de la Brăila, unul din aceste secrete „de fabricație" ale lui Marin Constantin : el este, mai mult decît Alfred Hitchcock, poate, unul din maeștrii „suspens"-ului. El știe să te facă să aștepți ceva și făcîndu-te să aștepți te face să dorești acel ceva. Din clipa aceea sufletul ți se tulbură și, fără să vrei, așteptînd, aștepți cu ei împreună, cînți, deci, cu ei împreună, în gînd, așteptînd rezolvarea unui acord, de pildă. Ați observat vreodată cît timp te ține suspendat magicianul acesta de Marin Constantin la simpla rezolvare a unei banale dominante pe tonică ? Ați observat vreodată cum își pregătește el intrarea într-o nouă frază sau într-o altă atmosferă ? Aș spune chiar că sîntem supuși, în permanență, durerilor nașterii ascultîndu-l pentru că nimic nu ni se oferă fără dulcea suferință a așteptării premergătoare, nimic nu obținem de la el nedorit. El știe să creeze în noi *nevoia* de ce va urma și-atunci participarea noastră la actul de creație e asigurată. El reușește să fie un veșnic „agresor" al publicului său, nelăsîndu-l placid, pasiv, „nemuritor și rece" în fotoliu (mai ales cînd acesta e și foarte comod, ca la Teatrul din Brăila...). Semnăm astfel, cu toții actul de naștere al fiecărei interpretări. Nu, hotărît lucru, Marin Constantin nu cîntă doar cu acei cîțiva cîntăreți de pe scenă. Ei sînt numai corifeii noștri, ai celor din sală, ei sînt doar cei ce ne „dau tonul" și ne obligă să-i urmăm. El cîntă cu toți cei ce-l ascultă și pe care îi ia cu el în cursa peste atrăgătoarele obstacole ale muzicii.

Iată cum curge muzica prin inima brăileanului și iată de ce, în seara de închidere, m-am simțit onorat și fericit, în același timp, de misiunea ce mi s-a încredințat la București, ca fiu al Brăilei, prin filiațiune, de a aduce Festivalului salutul cald al breslei compozitorilor și al celor ce diriguiesc treburile artei sunetelor în țara noastră. Salutul acesta a însemnat, mai presus de orice, recunoașterea marilor realizări muzicale, uneori de necrezut pentru putințele artei amatoare, obținute de „Lyra" și de

efervescenţii ei componenţi de-a lungul secolului ce e pe cale a se scurge, dar înseamnă, în acelaşi timp, o urare pornită din inima noastră, a profesioniştilor entuziasmului, o urare ce se adresează deopotrivă centenarei Societăţi muzicale cît şi brăilenilor care au născut-o şi care o susţin : La multe secole, Lyra, spre îndestularea brăilenilor cu ceea ce ei au nevoie la fel de mult ca aerul, ca apa şi ca soarele, cu muzica ta.

Dumitru CAPOIANU

Buşteni — Festivalul tinerilor dirijori

Ne-am obişnuit să ne începem însemnările avînd ca subiect evoluţiile tinerilor noştri muzicieni cu referiri asupra prezenţei deosebite a noilor generaţii în viaţa cultural-artistică a ţării. Şcoala românească de compoziţie şi interpretare se dovedeşte a fi un izvor nesecat de valori ; recunoaşterea peste hotare este rezultatul firesc al afirmării pe toate meridianele a produşilor ei. De la cei mai tineri — mă refer aici la mănunchiul de laureaţi violonişti şi pianişti ai concursurilor internaţionale pentru copii din Italia, de la Stresa sau Catanzaro — şi pînă la ceî care învecinează pragul maturităţii, toţi mărturisesc, în afara talentului nativ, o pregătire tehnică şi profesională de invidiat, care le permite să atace fără complexe zonele cele mai dificile ale artei sunetelor.

Festivalul tinerilor dirijori de la Buşteni a avut darul de a ne transmite reale satisfacţii în ceea ce privesc perspectivele artei baghetei ; putem privi cu încredere în viitor, dat fiind cantitatea şi calitatea celor dornici de afirmare într-o profesiune atît de riguroasă ca aceea de şef de orchestră. Pentru alţii, chiar din ţări cu tradiţie, ar părea un miracol faptul că în decurs de cinci ani, de la prima ediţie şi pînă la cea din acest iulie 1983, noi şi noi nume s-au prezentat în faţa publicului la un nivel mai mult decît onorabil, stăpînind nu numai ABC-ul, ci arătînd autoritate şi decizie în contactul cu orchestra. Este meritul şcolii noastre, este meritul unui maestru care este adesea uitat, dascălul entuziast şi eminentul muzician şi om de cultură, dirijorul Constantin Bugeanu, de numele căruia se leagă cariera actuală a unor Cristian Mandeal şi Horia Andreescu, este de asemenea meritul altor maeştri ai baghetei care înţeleg să împărtăşească din arta lor tinerilor, asigurînd astfel continuitate într-un domeniu în care România a dat un George Georgescu, un Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Antonin Ciolan, Sergiu Celibidache.

Desigur, alături de meritul şcolii, de meritul dascălilor, de meritul protagoniştilor, trebuie, atunci cînd vorbim de manifestări publice să salutăm iniţiativele celor care au pus la cale sărbătorile muzicale care sînt festivalurile tinerelor talente — dintre care cel de la Buşteni este primit cu un interes deosebit — şi vom evidenţia Colegiul criticilor muzicali de pe lîngă ATM şi Comitetele judeţene de cultură şi educaţie socialistă care patronează viaţa artistică a oraşelor gazde ale acţiunilor la care ne referim. În cazul în speţă, principalii coordonatori au fost : Alexandru Bădulescu, vicepreşedinte al Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă Prahova ; Milete Tacea, secretar al Comitetului orăşenesc de partid Buşteni ; Edgar Elian, delegatul Colegiului criticilor muzicali de pe lîngă ATM. Să nu uităm nici prezenţa constantă a partenerului dirijorilor — Filarmonica din Ploieşti — care, ca şi în majoritatea ediţiilor festivalului a contribuit în mod nemijlocit la reuşita celor trei zile ale „dezbaterilor". Dirijorul ei permanent, Horia Andreescu, are toate motivele să fie mulţumit de evoluţia colectivului pe care îl conduce.

Prima zi, dedicată lui Beethoven, i-a avut, pe rînd la pupitru pe Carmen Cârneci, Peter Szeghö şi Florin Totan.

Compozitoare şi muzicologă, manifestîndu-se în ultima vreme în critica muzicală cu deosebit talent şi cunoaştere, Carmen Cârneci s-a dovedit a fi foarte sigură şi în faţa orchestrei. Ea ne-a oferit o versiune clară a uverturii *Egmont*, cu vădită grijă pentru amănunt, fără ca prin aceasta întregul să aibă de suferit. Precisă în intenţii, tînăra muziciană s-a păstrat în limitele unei interpretări supuse tradiţiei, fidelităţii faţă de text.

Peter Szeghö şi-a ales *Simfonia I-a*, căreia i-a urmărit îndeaproape construcţia, cu dorinţa fermă de a pătrunde în esenţa muzicii. Actul interpretativ este îndeplinit cu convingere, cu gravitate, dar pe alocuri cu o stîngăcie a tactării care creează o oarecare neconcordanţă între intenţie şi imaginea ei gestuală. Desigur însă, bagajul profesional al tînărului muzician din Cluj-Napoca îi va asigura în perspectivă posibilitatea învingerii slăbiciunilor inerente începutului.

Florin Totan a demonstrat în *Simfonia a VII-a* cît de greu atîrnă în balanţă pentru un viitor dirijor experienţa acumulată ca instrumentist de orchestră. Membru al Filarmonicii „George Enescu", Totan simte muzica pentru că a şi contribuit de atîtea ori din interior la recrearea ei. A impresionat în redarea începutului părţii a II-a, în timp ce partea a III-a a simfoniei a reprezentat unul dintre momentele de vîrf ale întregii seri.

A doua zi s-a aflat sub semnul marilor aniversări ale anului 1983 — centenarul Richard Wagner şi 150 de ani de la naşterea lui Johannes Brahms. Patru dirijori şi-au dat întîlnire cu publicul la această evocare a doi titani.

Gheorghe Chiculiţă a avut lovitura de începere cu uvertura la *Maeştrii Cîntăreţi din Nürnberg*. Extrem de corect, el a transmis auditorilor o versiune care a satisfăcut prin maniera în care au fost valorificate elementele specifice limbajului wagnerian.

Mai puţin inspirată s-a dovedit alegerea lui Mihai Diaconescu — uvertura la opera *Tannhäuser*. Se pare că orchestra din Ploieşti nu mai cîntase această muzică şi în consecinţă toată răspunderea a căzut pe umerii tînărului dirijor. Tracul evident l-a făcut să piardă la un moment dat controlul. Condiţiile grele pe care le-a avut pentru pregătirea partici-

pării sale la festival — repetiții puține și susținerea unei „prime audiții" a orchestrei — l-ar fi îndreptățit poate să renunțe la ideea de a dirija fără partitură...

Opusurile brahmsiene s-au bucurat de o interpretare care a înclinat balanța în favoarea celei de-a doua părți a concertului.

Gheorghe Costin ne-a încîntat în *Variațiunile pe o temă de Haydn:* tehnică dar și sensibilitate, un demers interpretativ în stare să individualizeze fiecare variațiune, un bun gust al frazării greu de uitat.

Dorel Pașcu are experiența dirijatului de orchestră. Bogata sa activitate la pupitrul formației de cameră „Concerto" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" îi facilitează impunerea concepției proprii, bine conturate, rod al unei viziuni analitice, ilustrate de desfășurarea discursului. Dirijorul are autoritate, nelăsînd în nici un moment senzația că ar ceda orchestrei cale liberă vreunor exerciții de rutină.

În sfîrșit, ultima zi am avut prilejul să ne reîntîlnim cu doi muzicieni în plină afirmare: Mihail Vâlcu și Ion Marin, ambii laureați ATM pe anul 1982. Primul este de un an dirijor permanent al Operei Române din Timișoara, iar cel de-al doilea se va afla la Filarmonica din Arad.

Într-o muzică subtilă, de concentrare a expresiei, de o coloristică aparte, Mihail Vâlcu s-a manifestat cu aplomb. Temperament vulcanic, el a impus orchestrei o desfășurare la mare voltaj, manifestîndu-se cu predilecție în momentele de mare intensitate dramatică ale *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel. În *Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru* am apreciat mai ales calitatea deosebită a tălmăcirii solistice, Alexandra Guțu, fără excese temperamentale luminînd latura rafinată, de filigran a acestor pagini. Alegerea lucrărilor a trezit și unele rezerve justificate multor muzicieni prezenți la concert, deoarece lipsa unor instrumente cerute de compozitori și înlocuirea lor cu altele sau pur și simpla lor eliminare a creat neajunsuri audiției și autenticității actului artistic. Dorința dirijorului de afirmare plenară s-a oprit astfel pe drum.

Ion Marin s-a prezentat în fața publicului cu *Simfonia a V-a* de Ceaikovski. Ceea ce frapează din prima clipă la acest tînăr este starea de tensiune pe care înțelege să o impună. Ion Marin reușește să capteze atît orchestra cît și publicul într-o angajare totală. Gestica sa este de mare expresivitate. Fără îndoială că îndrumările primite din partea unor reputați maeștri ai bagheței au contribuit la o precoce afirmare, dar calitățile native sînt cele care atrag în primul rînd și vechiul adagiu că „dirijor nu te faci, ci te naști", pare să aibă încă o confirmare în cazul de față. Temperamentul și talentul îl poartă spre repertoriul romantic și alegerea lui Ceaikovski nu a fost deloc întîmplătoare. Se simte cu cîtă voluptate pregătește intensitățile ample, cu cîtă convingere se lasă furat de curgerea sonorităților. Ion Marin are în el teatralitatea muzicii, o trăiește din plin. În acest moment al evoluției sale, o insistență în abordarea repertoriului clasic, un popas îndelungat în universul lui Bach îi vor consolida echilibrul, îi vor dezvolta rigoarea, precizia, profunzimea și tot ceea ce înseamnă trăsăturile definitorii ale adevăratului șef de orchestră.

Ca întotdeauna, la festivalurile organizate de Colegiul criticilor, aceștia nu au fost doar „impresarii" manifestărilor, ci au participat prin comentarii de substanță la prefațarea concertelor, îndeplinind astfel un rol deloc de neglijat într-o concepție actuală despre rolul educativ al artei în procesul de modelare a omului nou. Pe rînd, Vasile Donose, Nicolae Brînduș și Edgar Elian au fost prezențe primite cu interes de auditori, întregind imaginea unui Festival cu reale virtuți și, sperăm, cu viață lungă.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

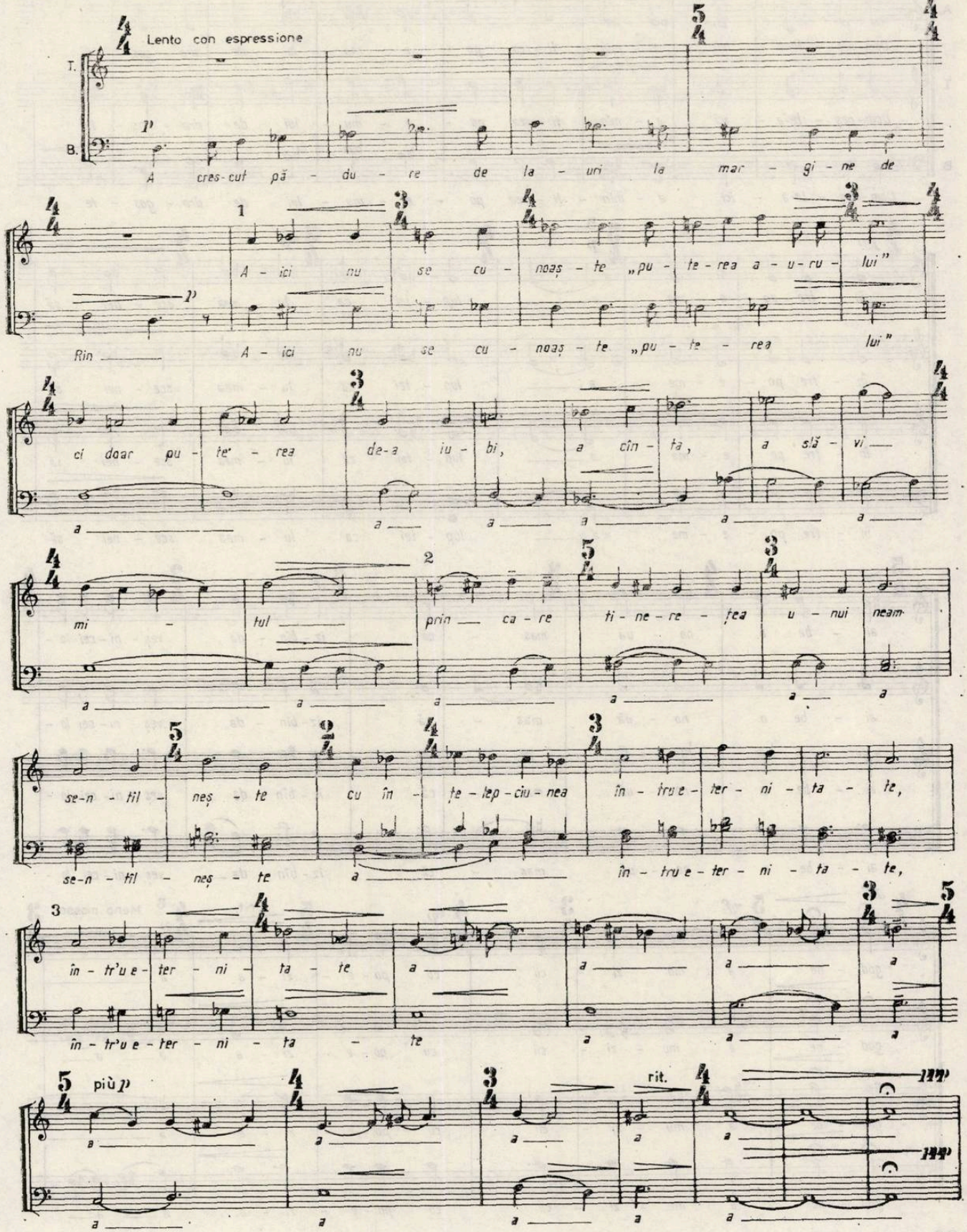
SUCEAVA — Concursul „Ciprian Porumbescu"

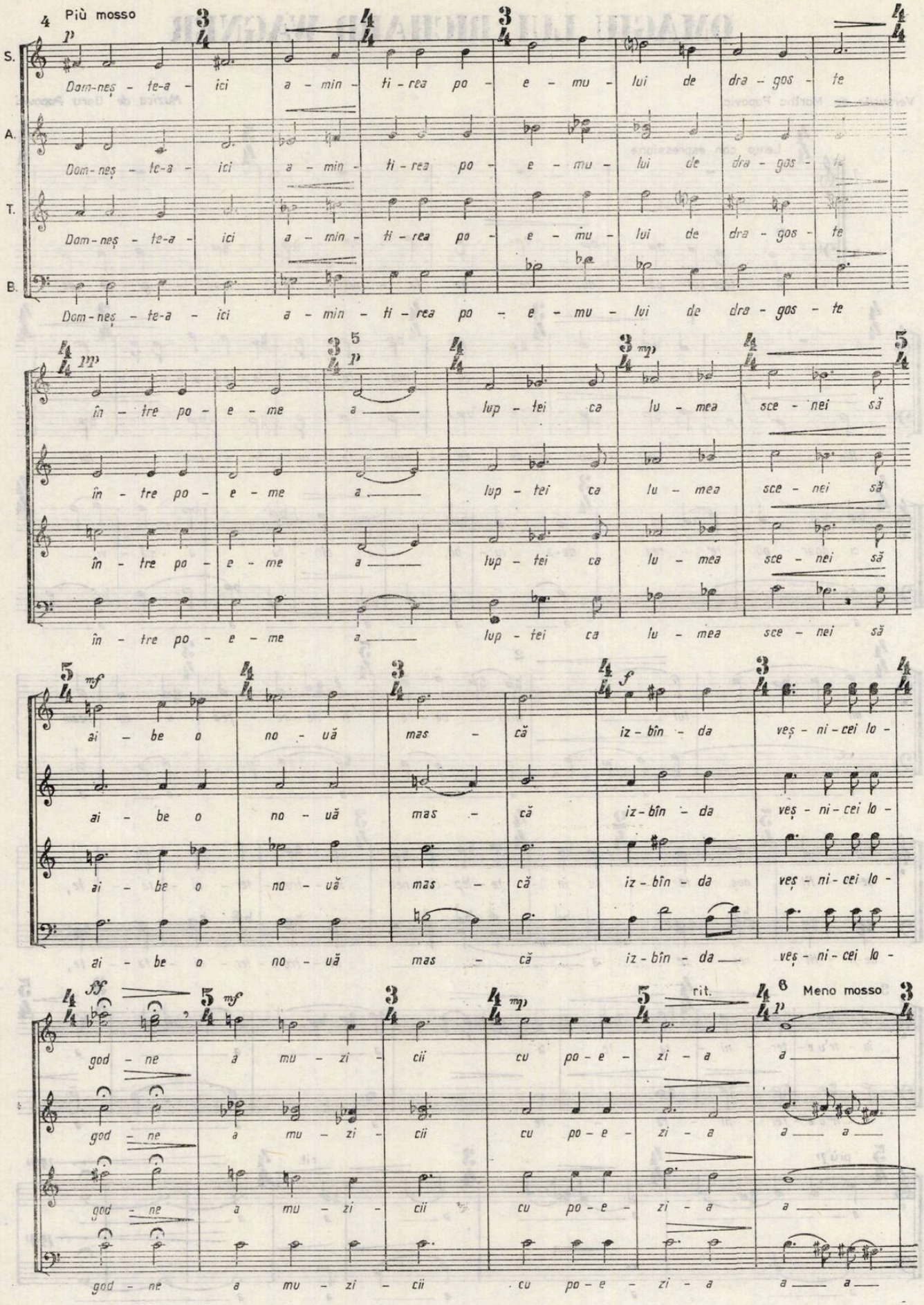
„Pe cîmpiile Stupcăi", în Suceava cetății de Scaun a Moldovei, s-au strîns în această vară mai mulți concurenți — (limita de vîrstă 15 ani) — ca oricînd. În mod obișnuit se prezentau 150 de instrumentiști. În anul precedent, ediția a XI-a, s-a ajuns la cifra de 200. Iată că acum, s-au înscris 220 de concurenți și s-au prezentat 213. Ardoarea cu care copiii au cîntat, ca și cifra impresionantă a participanților, dovedește marea dragoste a copiilor țării pentru muzică și rîvna pe care o depun un an întreg ca să poată fi selectați pentru Suceava! Interviurile ziarului „Zori noi" sînt elocvente și în acest sens: „M-a atras mai ales faptul că aici pot să-mi verific capacitatea de interpretare muzicală, prin confruntarea cu cei mai bine pregătiți copii din țară. Vin cu foarte mare plăcere și pentru viața de tabără, pentru excursii..." (Săveanu Geanina, 14 ani, Galați); „Nu premiile m-au tentat. Însăși participarea la această competiție este pentru mine o mare satisfacție" (Măzăreanu Ionuț, 14 ani, Iași); „Mi-am împlinit un vechi vis concurînd anul acesta la «Lira»" (Mihălceanu Mihaela, 12 ani, Suceava); „Cred că este o mare pierdere pentru colegii mei de școală care nu vin aici să-i asculte pe copiii din țară cît de minunat cîntă" (Croitoru Sergiu-Ovidiu, 13 ani, Suceava); „Mi- a plăcut eleganța cu care cîntă mulți dintre colegii din țară și interpretarea lor foarte bine cîntărită, foarte sigură" (Iftimie Gabriela, 10 ani, Suceava); „Ținuta, exigența, prestigiul concursului atrag copiii din toată țara. Cum se pregătesc pentru el? Studiind permanent la instrument. (Azoiței Remus, 11 ani, Galați); „Cîte 8 ore pe zi, în vacanță (Săveanu G.); „3 ore pe zi în timpul școlii. În vacanță mai mult, fiindcă știu — pot aprecia, deoarece am participat și la concursuri internaționale, în Italia, în Cehoslovacia — că e o competiție foarte serioasă" (Fodor Doina, 13 ani, București); „Studiez și în timpul școlii, și în vacanță,

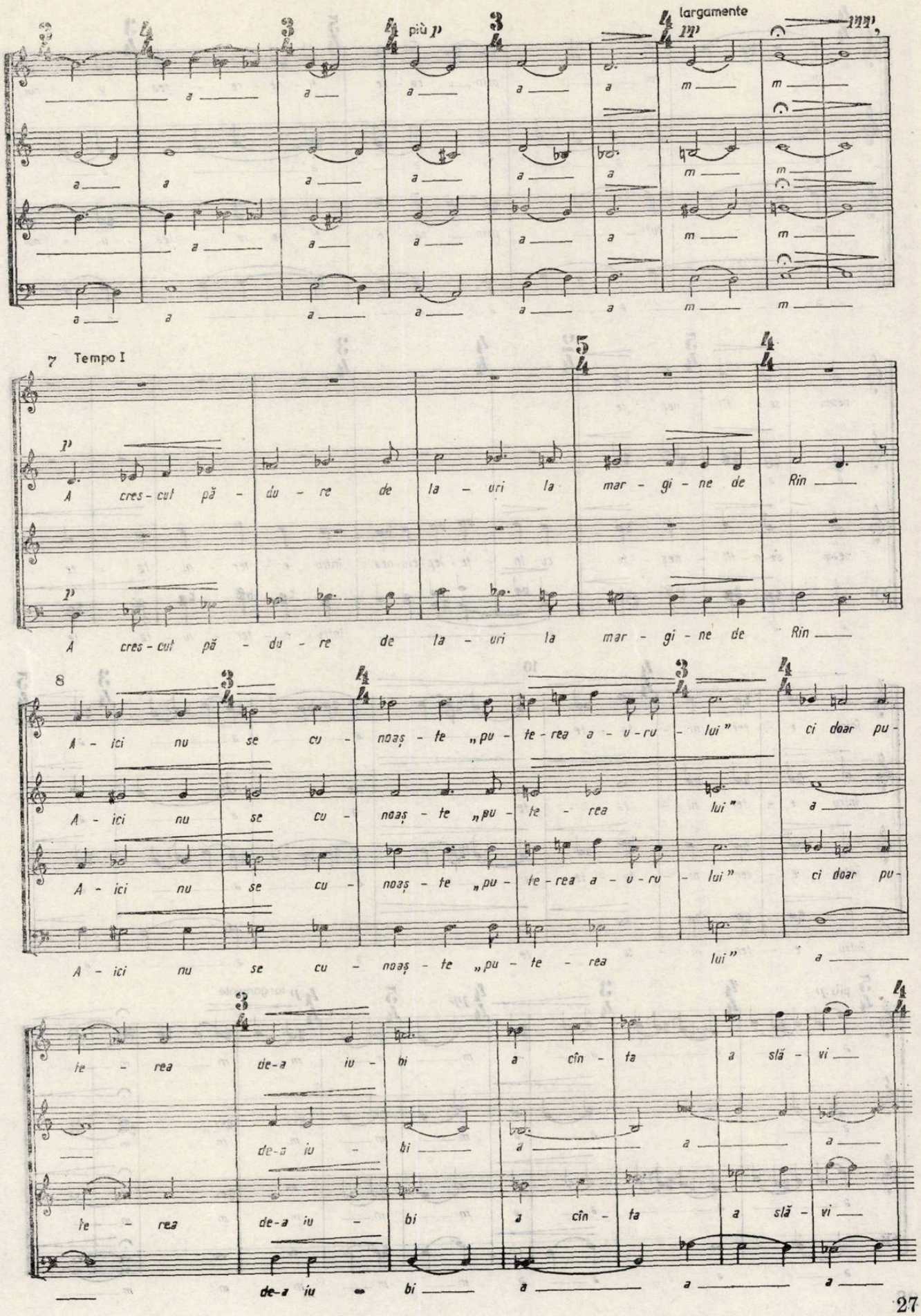
OMAGIU LUI RICHARD WAGNER

Versurile de Martha Popovici

Muzica de Doru Popovici




Più mosso
S. Dom-neș - te-a - ici a - min - ti - rea po - e - mu - lui de dra - gos - te
A. Dom-neș - te-a - ici a - min - ti - rea po - e - mu - lui de dra - gos - te
T. Dom-neș - te-a - ici a - min - ti - rea po - e - mu - lui de dra - gos - te
B. Dom-neș - te-a - ici a - min - ti - rea po - e - mu - lui de dra - gos - te
în - tre po - e - me a lup - tei ca lu - mea sce - nei să
în - tre po - e - me a lup - tei ca lu - mea sce - nei să
în - tre po - e - me a lup - tei ca lu - mea sce - nei să
ai - be o no - uă mas - că iz - bîn - da veș - ni - cei lo -
ai - be o no - uă mas - că iz - bîn - da veș - ni - cei lo -
ai - be o no - uă mas - că iz - bîn - da veș - ni - cei lo -
god - ne a mu - zi - cii cu po - e - zi - a a
god - ne a mu - zi - cii cu po - e - zi - a a a
god - ne a mu - zi - cii cu po - e - zi - a a
god - ne a mu - zi - cii cu po - e - zi - a a a
rit.
Meno mosso



più p

largamente

a a a a a m m

a a a a a a m m

a a a a a a m m

a a a a a a m m

7 Tempo I

p

A cres - cut pă - du - re de la - uri la mar - gi - ne de Rin

p

A cres - cut pă - du - re de la - uri la mar - gi - ne de Rin

8

A - ici nu se cu - noaș - te „pu - te - rea a - u - ru - lui" ci doar pu -

A - ici nu se cu - noaș - te „pu - te - rea lui" a

A - ici nu se cu - noaș - te „pu - te - rea a - u - ru - lui" ci doar pu -

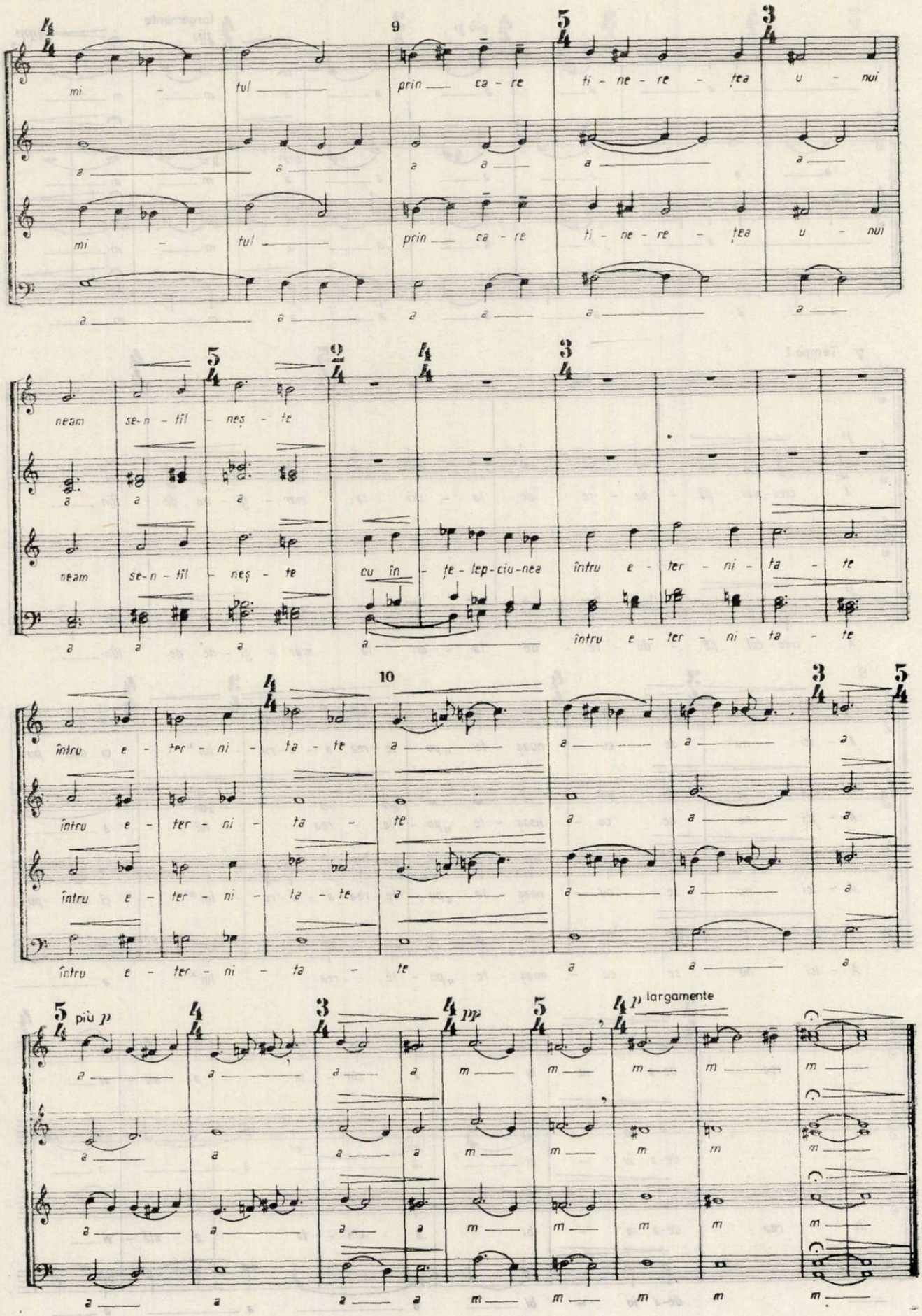
A - ici nu se cu - noaș - te „pu - te - rea lui" a

te - rea de-a iu - bi a cîn - ta a slă - vi

de-a iu - bi a a a

te - rea de-a iu - bi a cîn - ta a slă - vi

de-a iu - bi a a a


9
mi - tul prin ca - re ti - ne - re - ţea u - nui
mi - tul prin ca - re ti - ne - re - ţea u - nui
neam se-n - tîl - neş - te
neam se-n - tîl - neş - te cu în - ţe - lep - ciu-nea întru e - ter - ni - ta - te
întru e - ter - ni - ta - te
10
întru e - ter - ni - ta - te
întru e - ter - ni - ta - te
întru e - ter - ni - ta - te
più p
pp
p largamente

cel puțin cîte 3—4 ore pe zi" (Azoiței R.) ;... „Cît mă țin puterile, adică toată ziua, după ce-mi fac celelalte lecții. La noi, la liceul «Ion Vidu», concursul e foarte bine cunoscut și e o mîndrie să participi la el, iar premiile cîștigate au reprezentat o mare bucurie personală..." (Blidar Radu-Florin, 11 ani, Timișoara). Și din interviurile profesorilor de la același liceu de artă, reiese însemnătatea acordată acestui concurs : „Noi găsim că această competiție echivalează cu concursul pe meserii al liceelor și școlilor de muzică. De aceea, în fiecare an, profesorii care însoțesc elevii la Suceava sînt solicitați să-și spună impresiile în cadrul ședințelor pe catedre, să dea idei privind selecția, alcătuirea repertoriilor virtualilor concurenți. Practic, se pornește la drum, la început de an școlar, cu toți copiii care își manifestă dorința de a concura la Suceava, care sînt întotdeauna foarte mulți. Noi ne folosim de concursul acesta ca de o mare recompensă în stimularea hărniciei, a interesului elevilor pentru studiul muzicii"... (Prof. Radu Bozgan, prof. Robert Schrodt). Cele afirmate de elevii și profesorii liceului «Ion Vidu» s-au confirmat prin obținerea a opt premii și mențiuni de către acest liceu.

Concursul de la Suceava este un mijloc de stimulare și între cadrele didactice. „De cînd unul dintre elevii noștri a obținut o mențiune la acest concurs, s-a creat o mare emulație în colectivul didactic" (Prof. Carmen Ridiche, Tîrgoviște) ; Nivelul foarte ridicat al concurenților de aici ne-a surprins."... (Prof. Elisabeta Nistorescu, Slobozia) ; „...Atît organele de resort din județ, cît și profesorii de instrumente văd în el nu numai un stimulent pentru elevi, ci și un mijloc de ridicare continuă a nivelului profesional-artistic al cadrelor didactice. Este deci un dublu act educațional" (Prof. Ilie Raghilof, Galați) ; „Noi vedem în însăși noțiunea de concurs un stimul în muncă pentru noi și pentru elevi"... Avem mulți elevi care au luat premii la concursuri internaționale și totuși continuă să concureze aici, fiindcă «Lira» a devenit pentru ei, prin noi, darul suprem al eforturilor de peste an. O folosim ca un «atu forte» în munca didactică : „Dacă ai să fi harnic, ai să mergi la Suceava..." (Prof. Magda Stănescu, București).

Gîndurile din public trădează aceeași pasionată participare la Concursul de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu". Prof. Stela Sfarghie, directorul Școlii generale nr. 1 din Suceava, remarcă fericita coincidență de a auzi la TV pe Mihaela Martin, cîștigătoarea primei „Lire de aur" în 1972, cîntînd «nemuritoarea *Baladă*» a lui Ciprian Porumbescu. Devenită azi, după 12 ani, stea de primă lumină a violonisticii românești, Mihaela va rămîne un imbold pentru cei care an de an se prezintă la acest prestigios concurs, ancorat de-acum puternic în tradiția Sucevei și în inimile iubitorilor de muzică din întreaga țară. „Cîștigătorii, oricît de mari stele vor deveni, să nu uite niciodată că s-au lansat pe firmamentul muzical de pe meleagurile Stupcăi lui Ciprian Porumbescu.". (Mihaela Martin, după „Lira de aur" de la Suceava, a obținut premiul I la Festivalul Național „Cîntarea României" în 1977 și 1979, Premiul II la Concursul „Ceikovski" de la Moscova în 1978, Premiul I la Sion în Elveția în 1978, Premiul II la Montreal în Canada în 1979, Premiul V la Bruxelles în Belgia în 1980, iar în prezent e solistă a Filarmonicii „George Enescu" din București).

Ediția a XII-a din acest an este o ediție omagială, consacrată cinstirii memoriei artistului patriot Ciprian Porumbescu, al cărui nume este purtat de Concursul de interpretare instrumentală de la Suceava. O serie de acțiuni au fost destinate special acestui eveniment. La festivitatea de deschidere a avut loc un prim medalion „Ciprian Porumbescu" în contextul căruia Prof. univ. Liviu Comes, compozitor, președintele juriului, șeful secției didactice a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., a dat glas cuvîntului Uniunii compozitorilor : *Ciprian Porumbescu — un strălucit artist patriot* — după care a urmat alocuțiunea Lect. univ. Mihai Iacobescu din Suceava, intitulată *Ciprian Porumbescu — actul creației sale, față în față cu istoria.* Medalionul s-a incheiat cu un moment de poezie și muzică susținut de pionierii Florin Croitoru din București, Magda Țînțar și Marius Munteanu din Suceava. Duminică 31 iulie a avut loc tradiționala excursie la satul Ciprian Porumbescu (Stupca), s-a vizitat complexul muzeal local și s-a prezentat un microrecital susținut de concurenți din București, Buzău, Caraș-Severin, Iași și Timiș. După terminarea concursului, în Ateneul „Ciprian Porumbescu" din Suceava, în ziua de joi 4 august, participanții la concursul instrumental „Ciprian Porumbescu", — pionieri și elevi, părinți ai acestora și cadre didactice — precum și iubitorii de muzică din municipiul Suceava, au audiat conferința : *Ciprian Porumbescu — compozitor veșnic tînăr,* susținută de conf. univ. Enea Borza, muzicolog, de la Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca, însoțită de exemplificări de bandă de magnetofon din toate ramurile creației compozitorului.

Din creația instrumentală a compozitorului căruia i s-a dedicat această ediție, au fost cîntate doar : *Balada* și *Reverie*, de cîțiva dintre cei 60 de concurenți violoniști, *Dorul* de către un violoncelist, iar dintre cei 117 de concurenți pianiști, numai unul a cîntat *Hora Brașovului !* Numai una dintre cele 18 hore compuse de Ciprian, și nici o altă compoziție pentru pian. Ar fi fost momentul ca acum să strălucească valsurile lui scînteietoare, mazurcile și gavotele elegante, polcile și cadrilurile antrenante, romanța și nocturnele expresive, pline de sentimentul adînc ce l-a purtat unicei lui iubiri neimplinite, apoi idilele prin care descrie cu mult farmec poetic meleagurile dragi bucovinene pe unde și-a purtat copilăria și tinerețea și în fine, lucrările mai ample, *Potpuriu de cîntece naționale* și *Rapsodia română* (pe care numai pianista Aurelia Cionca a cîntat-o în concerte și la Radio !)

Ar fi indicat ca o ediție viitoare să aibă o piesă obligatorie de Ciprian Porumbescu, și în modul acesta, după editarea Albumelor cu piese pentru pian, și cu piese pentru vioară și pian, să intre definitiv în repertoriul tinerilor instrumentiști cele peste 60 de piese pentru pian, iar din repertoriul viorii, să se audă mai multe decît s-au audiat pînă acum.

„Dăruirea cu care au cîntat copiii, dorința lor de perfecțiune", au fost remarcate de lectorul univ. Ioa-

na Minei, de la Conservatorul „C. Porumbescu", membru al juriului. „Toți interpretează corect, cu acuratețe". Pentru a avea un termen de comparație și profesorii din centrele de județ în selectarea concurenților, d-sa a propus ca laureații prezentei ediții să fie trimiși să cînte în toată țara. În felul acesta s-ar evita unele inegalități în nivelul celor prezentați la concurs, din orașele mai mici. Conf. univ. Costache Creangă, de la Conservatorul „G. Enescu" din Iași, membru al juriului, a declarat organizarea prezentei ediții ca superioară celei din anul precedent, desfășurarea concursului în sala Ateneului „Ciprian Porumbescu" fiind un cîștig pentru micii interpreți, pentru juriu și pentru public, grație acusticii mai bune și ambianței mai intime. Publicul a participat în număr mai mare decît anul trecut ; calitatea pregătirii concurenților e în creștere. D-sa sugerează să se dea din partea juriului actualei ediții, noi soluții privitoare la conținutul repertoriului și gradului lui de dificultate în raport de categoriile de vîrstă. În aceeași ordine de idei, președintele juriului, prof. univ. Liviu Comes, a declarat, că „date fiind condițiile create dezvoltării artei în țara noastră, întrevăd posibilitatea ca el să-și amplifice proporțiile, organizîndu-se după sistemul concursurilor internaționale, cu selecții în două etape, cu piese obligatorii etc. Cu timpul i s-ar putea circumscrie și un mare festival, care să includă concursul ca eveniment central. Sînt convins că într-o zi vom putea veni la Suceava chiar la Festivalul internațional „Ciprian Porumbescu" !"

La dezbaterea metodică, în cadrul unei reuniuni de lucru organizate pe categorii de instrumente, menită să contribuie la împlinirea finalității didactico-metodice a concursului, la perfecționarea continuă a învățămîntului muzical din școlile generale, au participat și au contribuit cu valoroase sugestii membri juriului : Nicolae Boboc, compozitor, dirijor, conf. univ. Ioan Beldie, asist. univ. Corina Bura, asist. univ. Victoria Dumitrescu-Baștа, asist. univ. Corneliu Rădulescu, de la Conservatorul „C. Porumbescu" din București, și prof. Irina Bușurcă, reprezentant al CNOP.

Concertul de gală al laureaților a fost premers de un alt concert, elocvent asupra nivelului ridicat al amplei acțiuni și eficacității ce o deține : acel al invitaților de onoare, cîștigători ai trofeului „Lira de aur" din edițiile precedente. Astfel a fost audiat violonistul Gabriel Croitoru (acum de 19 ani), interpretînd admirabil *Preludiu* și *Loure* de Bach, *Capricii* de Paganini, *Recitativ și Scherzo* de Kreisler și *Zapatiada* de Sarasate. În partea a doua a aceluiași concert deosebit, a produs multă emoție, prin sensibilitatea și căldura cu care cîntă, violonistul Dan-Claudiu Vornicelu (acum de 9 ani) „Lira de aur, 1982". El a interpretat partea a II-a și a III-a din concertul de M. Bruch, *Romanța* în fa major de Beethoven, *Poloneza* în la major de Wieniawski și *Balada* de Ciprian Porumbescu.

La festivitatea de premiere a laureaților sala Ateneului „Ciprian Porumbescu" s-a dovedit neîncăpătoare. Cu emoție au fost urmărite : cuvîntul de deschidere a festivității, rostit de tov. Elena Isar, președinta Consiliului județean al Organizației Pionierilor și cuvîntul compozitorului Liviu Comes, președintele juriului, care a înmînat apoi 93 de premii și mențiuni, fiecare însoțit de prelungi și călduroase aplauze. „Lira de aur", marele trofeu a fost dobîndit de Valeriu Rogacev Ene de 13 ani, de la Liceul de artă „George Enescu" din București. În concertul de gală el a cîntat *Rapsodia spaniolă* de Liszt, cu o tehnică matură și degajată, cu un tușeu expresiv, făcînd o demonstrație de veritabilă virtuozitate. La acest concert de excepție au mai cîntat copiii : Maria-Luiza Botez de 9 ani — pian, Händel ; *Passacaglia*, Diana Ligheti, 13 ani, violoncel — (Granados : *Intermezzo)* ; Mirabela Dima, 7 ani (Chopin : *Preludiu)* ; Gabriel Lupașcu, 13 ani (Păunescu : *Nocturnă*), Blidar Radu-Florin, 11 ani, vioară (Scărlătescu : *Bagatela)*, încheindu-se cu *Balada* compozitorului al cărui nume i s-a dat concursului, cîntată de Dan-Claudiu Vornicelu cu toată nostalgia pe care această îndrăgită compoziție o emană. (Nu putem să nu amintim și alte microrecitaluri date de concurenți în timpul concursului, la Centrul teritorial de calcul — Suceava, la întreprinderea „Zimbrul", la tabăra de la Bucșoaia, la Mălini, etc.) Între atît de numeroșii laureați, numim pe cei cu premiul I, și cu premiul Uniunii compozitorilor și al C.N.O.P., echivalențe cu premiul I. Aceștia sînt : Florin Croitoru, Georgiana Ciobanu, Luiza-Elisabeta Florea, Clementina Ristea, Maria-Luiza-Botez, Ana Ungureanu, Dan-Eugen Rațiu, Ioana Maxim de la Liceul de artă „George Enescu" din București ; Andreea Berindean, Mirabela Dina, Liviu Bogdan, Liviu Prunariu de la Liceul de artă Craiova ; Radu-Florin Blidar, Raluca Secoșan și Dragoș-Caius Oprea de la Liceul de artă „Ion Vidu" din Timișoara ; Anca Rațiu de la Oradea, Diana Ligheti — Liceul de artă din Cluj-Napoca, Raluca Știrbăț de la Licerul de artă Octav Băncilă din Iași, Remus Azoiței din Galați, Petru Graur din Tîrgu Mureș și Bogdan Pavlică din Botoșani. După această listă de 21 premianți, au urmat 14 premii II, 14 premii III, 7 premii speciale (între care amintim pe Elisabeta Herțeg din Baia Mare, premiată de Comitetul județean de cultură și educație socialistă Suceava, pentru cea mai bună interpretare a unei piese din creația lui Ciprian Porumbescu, și pe Larisa Cezarina Mihai, de 5 ani, din Suceava, premiul special acordat de Consiliul județean al Organizației Pionierilor, pentru concurentul de vîrsta cea mai mică) și 26 de mențiuni. Nu s-au putut acorda și mai multe premii, și așa majorate cu mult față de primele ediții ; ceea ce nu însemnează că nu au fost bine pregătiți încă atîția alți concurenți, dar care nu au ajuns la premii sau mențiuni. Persistența este una dintre calitățile evidente în acest concurs unic. Sînt concurenți care vin ani de-a rîndul la Suceava, și pînă în cele din urmă izbîndesc !

Nici într-o ediție nu s-a întîmplat să nu fie elogiați nominal și profesorii care au ajutat concurenții la buna lor pregătire, sau la buna lor prezentare prin acompanierea la pian, sau cum a fost anul trecut, „pentru lotul cel mai omogen de concurenți" și „pentru cel mai bun pianist acompaniator".

Dacă s-ar fi acordat premiu profesorului care a pregătit pe dobînditorul marelui trofeu „Lira de aur", cum s-a stabilit o tradiție ani de-a rîndul, acest premiu l-ar fi dobîndit în această ediție 1983, profesoara

Ludmila Popișteanu de la Liceul de artă „George Enescu" din București, cea care l-a îndrumat excelent pe Ene-Valeriu Rogacev. Toți profesorii care i-au pregătit pe concurenți, i-au acompaniat în concurs și concert și i-au însoțit la Suceava, merită elogii. Munca și activitatea lor asigură continuitatea și trăinicia culturii muzicale românești ce e înfiptă adînc în sufletul bogat înzestrat al poporului ca o necesitate de prim ordin. După ce a spus, în interviul său, compozitorul Liviu Comes, președintele juriului : „Concurenții s-au apropiat cu multă dragoste de comorile muzicii universale și de frumusețile creațiilor românești, începînd cu cele ale marelui Ciprian și ajungînd pînă la compozitorii din zilele noastre" D-sa a continuat : *„Felul în care s-au prezentat, aproape toți, în concurs și mai ales nivelul ridicat de prestație artistică al unora dintre ei ne-au prilejuit tuturor sentimentul reconfortant că viitorul muzicii românești se află în mîini sigure !"*

Aceasta e cea mai de seamă concluzie ce se desprinde din participarea la Concursul de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu" de la Suceava, ajuns la cea de a XII-a ediție.

Enea BORZA

Filarmonica „Gheorghe Dima"

Am poposit din nou la Brașov, în zilele concertelor dintîi din noua stagiune, așa cum revii în chip firesc la unele constante ale vieții artistico-sufletești, regăsite în chip reconfortant de-a lungul anilor. Este aci un climat deosebit, în care actul de cultură deșteaptă rezonanțe spirituale și deopotrivă firesc-omenești, muzica și comuniunea prietenească alcătuindu-se într-un tot special de binefăcător. Am subliniat în repetate rînduri și o repet și de astă-dată, concertele brașovene, fie ele simfonice, de cameră, corale, au atmosfera unor evenimente determinate nu numai de calitatea prestației componistice sau interpretative, ci și de năzuința de a oferi publicului un *ceva* deosebit, din sfera repertorială, sau de ordinul descoperirii unor forțe proaspete sau nebănuite, un element menit să producă desfătarea estetică prin eliminarea uzualului, banalului, deja auzitului.

La 15 ani de cînd Ilarion Ionescu-Galați a preluat bagheta de dirijor al Filarmonicii „Gheorghe Dima", această senzație este poate și mai vie, fiindcă de-a lungul timpului s-a statornicit pe nesimțite o simbioză între șeful de orchestră și instrumentiști, fiecare din parteneri rostindu-se pe sine prin intermediul celuilalt, într-o colaborare și convorbire interioară de o calitate rareori întîlnită. Stilul dirijorului și al formației se întrepătrund în chip fericit, fiind definite desigur de o respectare creatoare a caracteristicelor operelor prezentate — din orice epocă ar veni ele — dar în același timp de efortul comun pentru a desluși pîlpîirea vie a fiecărei fraze, în așa fel încît muzica să devină — așa cum pilduitor o cerea George Enescu — un limbaj uman și frățesc.

Dincolo de anualele festivaluri camerale, la care Orchestra Filarmonicii „Gheorghe Dima" și Ionescu-Galați au de fiecare dată o contribuție hotărîtoare, de șirul rodnic al programelor simfonice, de ecourile îmbucurătoare ale turneelor internaționale, care au statornicit trainic prestigiul brașovenilor pe plan european, gîndurile de celor evocate mai sus mi-au trecut prin minte de-a lungul desfășurării celui de al treilea concert al tinerei stagiuni. Și dacă rîvna înnoitoare și entuziasmul de a stîrni forțele creatoare românești ne-au dăruit de-a lungul anilor atîtea prime audiții săvîrșite aici ale unor lucrări scrise anume de maeștri din toate generațiile, ca Dumitru Capoianu, Anatol Vieru, Doru Popovici, Myriam Marbe, Liana Alexandra, de astă dată i-a revenit *Simfoniei concertante* de Dumitru Bughici onoarea de a reprezenta preocuparea constantă a dirijorului și orchestrei în propășirea noii noastre muzici — comandament de primă însemnătate al actualității.

Din șirul atîtor valori tinere afirmate pe podiumul brașovean, s-a desprins acum violonista Liliana Ciulei-Atanasiu, dăruindu-ne *Concertul în re minor* de Wieniawski într-o versiune în care virtuozitatea era stăpînită în coordonatele ei estetice, în care romanțiozitatea apărea permanent cenzurată de un bun simț și o firească reținere în fața efuziunilor melodice ultra-romantice. Acestora, desigur respectîndu-le, fiecare epocă are dreptul să le împrumute culoarea sufletească ce i se pare cea mai adecvată spiritului vremii.

Acompaniator fidel și subtil — el însuși, după cum se știe, violonist încercat și trăind, deci, alături de solist, toate respirațiile unei participări responsabile și dificultoase — Ilarion Ionescu-Galați și-a ales, ca piesă de rezistență a programului, *Simfonia a doua* de Haciaturian, acea partitură cu care ne împrietenise odinioară George Georgescu. Au trecut anii și ridurile lucrării ies în evidență, neacoperite de patosul debordant, de culoarea plină a orchestrației, de senzualitatea temelor. Dirijorul pune o surdină de tact și gust sigur peste toate debordanțele și astfel contribuie la prelungirea vieții unei muzici de incontestabilă sinceritate și de verificat efect la marele public.

Alfred HOFFMAN

Secvențe clujene

Filarmonica de stat din Cluj-Napoca găsește noi resurse pentru diversificarea manifestărilor sale muzicale. În acest sens trebuie apreciată în mod deosebit inițiativa unui ciclu de spectacole-concert în colaborare cu A.T.M. filiala Cluj intitulat „Corul filarmonicii și invitații săi". Noua formă a concertelor corului clujean îmbină, într-o nobilă ambianță, muzica și poezia, caracterul educativ, de largă popularitate fiind evident. Cadrul artistic preconizat este

inedit și are în continuare un mare succes de public: creația unui poet, sau a mai multora este cîntată de un compozitor, sau mai mulți. Ciclul a început cu Eminescu. Muzica pe versurile poetului a înscris în program piese corale ca *Sara pe deal* de Vasile Popovici, *La mijloc de codru des* de George Dima, *Dintre sute de catarge* de Teofil Tanco, *La steaua* de Laurențiu Profeta etc, iar recitarea altor versuri — *Împărat și proletar, Ce suflet trist* etc, a avut în actorii Silvia Ghelan și Paul Basarab doi interpreți cu fine nuanțe expresive. Succesul mare al acestui prim spectacol-concert a deschis serile de muzică și poezie lărgind aria poetică spre literatura universală. Au fost concepute astfel de către dirijorul Florentin Mihăescu și regizorul Marin Aurelian de la Teatrul Național din Cluj-Napoca spectacolele-concert *Brahms-Goethe, In taberna, Colinde și balade românești*, iar în finalul stagiunii *Seară de muzică și poezie engleză.*

Ingenios concepute și progresiv scenarizate, spectacolele-concert au avut în continuare variate forme de exprimare scenică. În *Brahms-Goethe* s-au putut audia *Prolog în teatru*, fragment în traducerea lui Lucian Blaga, alături de piesa *à cappella Noaptea-n codru* sau *Valsurile pentru* cor opus 52, *Patru cîntece serioase opus 121.* În *In taberna*, creatorii spectacolului au inclus cîntece de veselie. Deosebit au fost îmbinate versurile lui Rainer Maria Rilke, Vladimir Maiakovski, Horia Bădescu, Cezar Baltag și alții, cu muzica lui Händel, Massenet, Ferenc Erkel, Carl Orff, Mozart, Tudor Jarda sau Haydn. Interpreți de primă clasă au onorat acest interesant spectacol-concert: actorul Anton Tauf, baritonul Carol Szilaghi (o voce de o rară frumusețe) Valentin Fărcaș — chitară clasică și pianistul Ștefan Ronai. Cele mai reușite spectacole au fost *Colinde și balade românești* (repetate la cererea publicului) și *Seară de muzică și poezie engleză.* Se poate afirma cu certitudine că aceste două manifestări au întrunit calitățile unor spectacole moderne, sensul relevîndu-se printr-o evaluare plină de semnificații a izului folcloric arhaic și a rafinamentului stilistic al unor piese corale contemporane, dar accesibile prin expresivitatea lor: *Miorița* de Paul Constantinescu, *Sculați gazde* și *Oileroi* de Achim Stoia, *Mă luai, luai*, de Tudor Jarda, *Leu și june se luptară* de Liviu Glodeanu, *Pe cerul cu flori frumoase* de Sigismund Toduță, *Colo susu mai din susu* de Valentin Timaru, *Răsărit-o două stele* de Emiliu Dragea. De o mare încîntare a fost recitarea unor versuri populare de către actorii Melania Ursu și Gelu Ivașcu de la *Teatrul Național* din Cluj-Napoca și Nicolae Iliescu de la *Teatrul mic* din București. N-a lipsit nici renumitul taragotist Dumitru Fărcaș care a lărgit prin cîntul său nuanțele accesibile ale spectacolului. Seria concertelor s-a încheiat în această stagiune cu *Seara de muzică și poezie engleză*, manifestare realizată în colaborare cu catedra de filologie germanică a Facultății de filologie de la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. În desfășurarea programului au fost incluse multe din sonetele lui Shakespeare, fragmente din *Romeo și Julieta*, *Hamlet* și *Furtuna* de același autor, iar partea muzicală a fost ilustrată de interpretările formației "Musica Antiqua" a profesorilor clujeni, ansamblu cu instrumente de epocă și bine înțeles de Corul Filarmonicii dirijat de Florentin Mihăescu. În interpretarea actorilor Ion Caramitru și Victor Rebengiuc și a actriței Catrinel Dumitrescu, versurile lui William Shakespeare au încîntat sensibilitatea publicului spectator pînă la contopirea cu imaginile viu create.

Ideea dirijorului Florentin Mihăescu de a angrena Corul Filarmonicii în acest cadru de mare noblețe artistică a găsit un larg ecou în rîndul spectatorilor clujeni. În primul rînd și-a făcut apariția un nou tip de spectator, diferit de cel al concertelor simfonice sau al prea rarelor concerte corale, care cuprinde în structura lui melomanii și pasionații versurilor. Avem convingerea că spectacolele-concert din cadrul „Corul filarmonicii și invitații săi" au creat premisele lărgirii surselor pentru mărirea numărului de spectatori ai concertelor Filarmonicii. O continuare judicioasă a acestui ciclu va crea cu siguranță un nou și interesant gen de spectacol în care valențele artistice ar putea contracara efectul nociv al unor „cenacle de muzică și poezie" nu întotdeauna de cel mai bun gust pentru formarea echilibrată a culturii artistice a tineretului. Și dacă Electrecordul ar favoriza răspîndirea acestor creații deosebite, în rîndul marelui public efectul instructiv-educativ ar fi desigur covîrșitor.

*

A devenit o tradiție la Conservatorul clujean ca după căderea cortinei stagiunii, recitalul studenților secției de compoziție să marcheze etalarea altor valențe artistice.

Recitalul studenților compozitori din acest an a înscris lucrări de Dora Cojocaru (anul I) Victor Cenușe și Dorina Vaida (anul II), Kelemen Laszlo și Szalay Zoltan (anul III), Könczei Arpad (anul IV) și Elena Maria Șorban (anul IV muzicologie).

Lucrarea *Variațiuni și rondo pentru cvartet de coarde* de Victor Cenușe, inspirată de un vechi colind bihorean, are la bază procedeul variațiunilor libere, aspectele polifonice plasîndu-se într-un modalism ce reflectă preluarea unor structuri fonice tradiționale cărora autorul le injectează o tentă novatoare. Cîmpul stilistic al lucrării tinde spre confluențe cu zonele unui modernism care însă respectă deplina fidelitate față de filonul românesc.

Dora Cojocaru își propune în *Trio-ul pentru oboi, clarinet și fagot* să compună culori sonore pe care să le amplaseze într-un spațiu modal-românesc. Unele contururi de formă, ca de exemplu sonata de tip baroc ilustrează încercările și reușitele compozitoarei de a vehicula modele care pot fi organic integrate în contextul polifonic al tratării.

In *Adagio pentru cvartet de coarde* de Dorina Vaida, compozitoarea creează un spațiu transparent în care evoluția sonorităților opune cu suplețe momente de culminație și de liniște totală.

Kelemen Laszlo a prezentat în recital două lucrări: *Povești pentru pian* și *Variațiuni K. Z. pentru cvar-*

tet de coarde. Ca și în lucrările din recitalul anului trecut *(Preludiu și Fuga pentru vioară)*, noile opusuri aduc multă fantezie creatoare. Colorația sonoră sensibilă din *Povești* relevă transparent filiația populară.

Studenții compozitori Szalay Zoltan și Könczei Arpad, prin lucrările lor *Evolution* pentru block-flöte, percuție, violă, pian și sintetizator și *Dimensiuni* pentru flaut solo, respectiv *Cantus gemellus* pentru violoncel și contrabas, relevă o asiduă căutare a expresiei artistice în zone mai noi și folosirea unor mijloace tehnice mai avansate. Avem convingerea că talentul celor doi studenți-compozitori va ști să le folosească cu discernămînt.

Elena Maria Șorban este un caz aparte. Studentă la secția muzicologie, ea s-a impus atît pe planul muzicologic cît și pe cel al creației. Cvartetul de coarde *Pianti,* dar mai ales cele *Trei lieduri* pe versuri de Cristina Tacoi, relevă un talent viguros. În cvartet, Elena M. Șorban dezvoltă pe melodia unei *hore a mortului* din zona Huedin/Cluj, șase variațiuni. Intonațiile de bocet sau de cîntec de leagăn aduc o vibrație sensibilă, viu colorată. Liedurile — *Datină, Cîntec de leagăn, Nourii cîndva* — reiau în parte aceleași probleme de conținut ca și în *Pianti,* dar mijloacele expresive sînt mult reconsiderate.

Noul recital al studenților compozitori clujeni reflectă spiritul de responsabilitate pentru instrucția și educația tinerei generații de creatori, și grija pentru calitatea și virtuțile culturii muzicale românești în devenire.

Emiliu DRAGEA

CRAIOVA — Teodor Costin Liliana Ciulei – Atanasiu

În seara zilei de 17 septembrie, în prezența unei săli arhipline, la Filarmonica „Oltenia" s-a dat gongul deschiderii stagiunii 1983—1984. Concertul inaugural al simfonicului craiovean, avînd la pupitrul dirijoral pe Teodor Costin, s-a bucurat de prezența talentatei violoniste Liliana Ciulei-Atanasiu, deținătoarea premiului I la concursurile internaționale de la Genova, Sion și Sondrio.

Programul serii a cuprins o varietate de genuri și stiluri, în care un loc de seamă l-a ocupat creația românească.

În prima parte a concertului am ascultat *Simfonia a II-a pentru orchestră, cor și soliști* de Gheorghe Dumitrescu, pe versurile poetului Nicolae Labiș. Au contribuit la realizarea acestei lucrări monumentale : orchestra simfonică și corul filarmonicii, pregătit cu exigență și dăruire de Alexandru Racu, precum și soliștii : Marilena Marinescu-Mareș (soprană), Gabriela Bălteanu-Popescu (mezzosoprană), Gabriel Năstase (tenor), Camil Mara (bariton), toți de la Teatrul liric din Craiova.

Această lucrare vocal-simfonică, prezentată în primă audiție, s-a bucurat de o largă audiență din partea publicului impunîndu-se prin structura ei arhitectonică, prin pasagiile corale și cele orchestrale, dar mai ales prin interpretarea ei la un nivel înalt artistic.

Violonista Liliana Ciulei-Atanasiu a interpretat cu dezinvoltură și măiestrie artistică *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* de Paganini.

Concertul inaugural s-a încheiat cu *Suita a II-a de balet „Daphnis și Chloe"* de Ravel, în care s-au putut urmări calitățile simfonicului din Bănie : acurateța, omogenitatea, ritmicitatea care i-au adus distincțiile pe care le-a obținut în decursul anilor la confruntările Festivalului Național „Cîntarea României".

Boris CHELARU

PLOIEȘTI — muzică românească

Etapa republicană a celei de a IV-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României", a prilejuit — și de această dată — o prestigioasă evoluție atît pentru cele trei colective muzicale din cadrul Filarmonicii de stat Ploiești : orchestra de cameră „Paul Constantinescu", orchestra simfonică și orchestra populară „Flacăra Prahovei", cît și pentru instrumentiștii care au concurat ca soliști : Violeta Cârstea și Daniela Isipciuc — vioară, Cornelia Petroiu-violă, Florin Ouatu — flaut. Aceeași frumoasă evoluție au cunoscut și instrumentiștii — Cornelia Petroiu — violă, Sabin Verbovschi — violoncel și Aurel Burlan — contrabas, constituiți într-un valoros trio instrumental.

Repertoriul, dedicat în exclusivitate muzicii românești contemporane, a înscris pagini din fondul de aur al culturii naționale — *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste,* opus 33, de George Enescu și piese de certă valoare din creația compozitorilor generației actuale : *Dacia Felix* — preludiu simfonic din ciclul *Mărturii străbune* de Liviu Ionescu, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Carmen Petra Basacopol și *Simfonia a II-a,* opus 20, de Pascal Bentoiu. Ambele programe au fost dirijate de tînărul și talentatul șef de orchestră, Cristian Brâncuși.

Cei 12 instrumentiști soliști din cadrul orchestrei simfonice — care s-au angajat cu toată dragostea și pasiunea la această grea, dar nobilă, sarcină — nu pentru prima dată, ci de mulți ani : Adrian Stoica — flaut, Victor Șoldan Gheorghe — oboi, Nicolae Tudor — corn englez, Ghiță Costache — clarinet, Axineta Rădulescu — fagot, Ion Indrecan — corn, Ilie Popescu — trompetă, Cristina Anghelescu — pian, Doru Pop — vioară, Cornelia Petroiu — violă, Dumitru Moțatu — violoncel și Dan Budeanu — contrabas au onorat ampla structură sonoră a partiturii și indicațiile dirijorului Cristian Brâncuși, ceea ce ne

îndreptățește să apreciem valențele artistice ale colectivului și dirijorului, capacitatea profesională și dăruirea lor pentru promovarea constantă, în fiecare stagiune, a creației muzicii de cameră.

Programul concertului simfonic — prezentat tot în acea seară — a inclus în prima parte, una din lucrările programatice scrise de Liviu Ionescu în ultimii ani, preludiul simfonic *Dacia Felix*. Împreună cu alte două piese de același gen *Sarmizegetusa* și *Adamclisi*, lucrarea face parte din ciclul *Mărturii străbune*, prin care cunoscutul compozitor a ținut să omagieze marele eveniment sărbătorit pe plan național în anul 1980 : „2050 de ani de la constituirea primului stat centralizat dac de sub conducerea lui Burebista.

Lucrarea este de fapt, după cum precizează autorul, „o mișcare simfonică structurată din trei suprafețe — *Andante, Allegro, Final-Andante*", de nuanță epică, în care limbajul muzical folosit de compozitor redă, „cu o amplă cromatică orchestrală" și puternice contraste, cele două realități ale trecutului istoric al poporului român de la începutul primului mileniu al e.n. : „războaiele cu trupele romane, suferințele și vitejia unui popor mîndru, pe de o parte", — iar pe de altă parte „permanența unui neam pașnic, sugerată de acea liniște încrezătoare în viitorul unei țări ce se numea cîndva Dacia Felix".

Prima parte a concertului s-a încheiat cu cea mai recentă creație concertantă din șirul concertelor pentru vioară, pian, harpă și orchestră de coarde, *Concertul pentru violoncel și orchestră* opus 51 în p.a., de Carmen Petra Basacopol.

Compozitoarea a dedicat recenta sa piesă concertantă pentru violoncel, „Păcii și iubirii dintre toți oamenii pămîntului". Prin „expresia conținutului, cît și prin îmbinarea timbrurilor orchestrale", violoncelul — subliniază autoarea — „ca instrument solist, este apropiat de noblețea păcii umane, exprimînd ideea păcii, în prima parte, elogiul iubirii într-o armonioasă ambianță sonoră, în partea a doua și speranța împlinirii acestor deziderate, în final".

Solistul concertului — violoncelistul Marin Cazacu — laureat al Festivalului național „Cîntarea României" și al multor prestigioase concursuri internaționale (Vila Lobos — Geneva, 1977, Belgrad — 1978, Markneukirchen — R.D.G. — 1979, Leipzig — 1980) remarcat în repetate rînduri de presa de specialitate din țară și străinătate în urma numeroaselor sale turnee concertistice și înregistrări la radio și TV, sub bagheta sigură a dirijorului Cristian Brâncuși a dovedit înalte calități tehnice în marea artă interpretativă, sensibilitate, talent, măiestrie în rezolvarea dificilelor pasaje ale discursului muzical.

În final, programul concertului a cuprins *Simfonia a II-a*, opus 20 de Pascal Bentoiu.

Scrisă în anii 1973—1974, această lucrare simfonică este — „poate", menționează autorul „cea mai luminoasă din creațiile mele".

Din punct de vedere al intonației, cea de *a II-a simfonie* se înrudește cu opera bufă *Amorul Doctor* (op. 15) iar cu *Quartetul Consonanțelor* prezintă unele asemănări tematice și de construcție. Ca și în lucrările anterioare, întîlnim și aici „ritmuri și celule caracteristice provenind din structurile mai ușoare ale muzicii, în cazul de față jazz și pop" — dar în ansamblu, structura sa simfonică este de „certă complexitate", întregul material muzical fiind turnat în forme clasice, care implică o dramaturgie precisă.

Juriul prezent la cele două programe, alcătuit din muzicieni bine cunoscuți în viața muzicală a țării (președinte prof. univ. dr. Romeo Ghircoiașu, Petre Codreanu, Sergiu Sarchizov, și violonistul Horațiu Alexandrescu — din partea C.C. al U.T.C. — membri) a apreciat în termeni elogioși evoluția orchestrei simfonice și orchestrei de cameră „Paul Constantinescu", a soliștilor Violeta Cârstea, și Daniela Basno Isipciuc — vioară, Cornelia Petroiu — violă, Florin Ouatu — flaut, și grupului instrumental „Trio" (Cornelia Petroiu — violă, Sabin Verbovschi — violoncel și Aurel Burlan — contrabas). O evoluție demnă de reținut a cunoscut-o și orchestra de muzică populară „Flacăra Prahovei" — solista Maria Crăciun împreună cu corul mixt de cameră „Philarmonia" (dirijor Gh. C. Ionescu), constituit recent din rîndul celor mai înzestrați coriști din municipiul Ploiești. Un adevărat palmares ce îndreptățește cele mai sincere și calde felicitări atît pentru conducerea instituției (director Virgiliu Manolache, dirijori Horia Andreescu și Cristian Brâncuși, David Octavian, secretar muzical) cît și pentru întregul colectiv care, începînd cu noua stagiune, intră în cel de al 31-lea an de activitate dedicată formării omului nou, constructor al societății noastre socialiste.

Alexandru BĂDULESCU

În cîteva centre muzicale ale țării

Sfîrșit de septembrie. La București, în sala Ateneului, pe platforma Industrială Pitești, Filarmonica „George Enescu", Orchestra simfonică a Radioteleviziunii au inaugurat noul An muzical. Sălile arhipline, dragostea cu care mii de tineri vin la începutul stagiunii spre muzică rămîn entuziasmante. Ne așteaptă un an muzical bogat, eficient, deschizător de orizonturi. Pornesc pentru cîteva zile în alte centre muzicale ale țării...

27 SEPTEMBRIE — Sala Filarmonicii din Ploiești este literalmente asaltată de sute de tineri. Mulți trebuie să rămînă în afara lăcașului de concert. Privesc sutele de chipuri de tineri. Mulți au venit pentru prima oară la un concert. Prezint manifestarea. Mă gîndesc că oamenii au nevoie mai mult ca oricînd de muzică, de bucuria contactului în sala de concert, legătură sufletească ce nu poate fi înlocuită de nici un fel de transmisie de la distanță. Talentatul Horia Andreescu ne propune în deschiderea concursului festiv, *Suita românească* a lui Paul Constantinescu. Se împlinesc anul acesta 20 de ani de la încetarea din viață a ploieșteanului care reprezintă din plin muzica veacului. Suita este scrisă în anii '30 ;

Paul Constantinescu nu terminase încă studiile la Conservator. Piesa atestă însă din plin forța creatoare a compozitorului, originalitatea înlănțuirii discursului, temeinicia construcției. Alături de Suita lui Paul Constantinescu, Horia Andreescu, ne propune în anul jubiliar Brahms două din capodoperele creatorului german — *Concertul pentru vioară* — solist Ruben Agoronian (strălucit reprezentant al violonisticii sovietice) și ***Simfonia în do minor***, construită cu rigoare, grijă pentru detalii, putere de comunicare.

28 SEPTEMBRIE — Sînt la Botoșani. Sute de profesioniști și iubitori de muzică se bucură de serialul de manifestări al celei de a 7-a ediții a Zilelor enesciene. Muzicieni de frunte ai țării, (printre ei prof. Romeo Ghircoiașiu, Vicepreședinte al Uniunii compozitorilor, profesorii George Manoliu și George Pascu, dirijorii ieșeni Ion Baciu și Ion Pavalache, dirijorul și muzicologul Eugen Pricope, au ținut să participe la seria de concerte care marchează de altfel și împlinirea a 30 de ani de existență a Filarmonicii. În programul concertului inaugural (dirijor Modest Cichirdan), lucrări de Enescu, Porumbescu și primul concert de Paganini (cu Ion Voicu drept solist). În concertul omagial din 27 septembrie a figurat ca piesă de rezistență a simfonicului dirijat de Modest Cichirdan, prima audiție a *Simfoniei a XX-a*, *„Simfonia înfrățirii popoarelor"* de D. Cuclin.

Remarcabil, Festivalul de muzică românească programat în această seară : ***Cîntecele lui Enescu*** pe versuri de Clement Marot, în versiunea unei foarte talentate soprane din Cluj-Napoca, Liliana Bizineche, *Variațiunile în stil baroc* ale lui Șerban Nichifor, *Miniaturile pentru orchestră de coarde* de Dumitru Bughici, și, în primă audiție pe țară *Poemul pentru pian și orchestră* de Alexandru Zirra, o lucrare de respirație, atestînd valorile creatorului atît de legat de folclor (solistă Roxana Lazăr). Orchestra a cîștigat incontestabil, în omogenitate, în cultura stilistică.

29 SEPTEMBRIE — Dimineața, la Teatrul „Mihai Eminescu" asist la o interesantă dezbatere despre locul creațiilor muzicale românești în repertoriile filarmonicilor țării. La discuții participă instrumentiști, profesori, iubitori de artă, oaspeții amintiți. Se discută adînc, eficient, despre locul muzicii românești în viața de concert, se fac propuneri, se aduc soluții pentru o cît mai eficientă utilizare a creației naționale în opera de educație artistică a tinerei generații. După amiază vizităm Livenii lui Enescu și participăm la un simpozion despre marele creator moldav la Dorohoi.

Iau cuvîntul George Pascu, George Manoliu, Ion Baciu, Eugen Pricope. Am onoarea să coordonez dezbaterile acestui simpozion și-mi dau seama cu ce dragoste este urmărit fiecare amănunt, cu ce interes este urmărită gama de exemplificări, documentele sonore aduse de partcipanți. De altfel, La Botoșani, în a doua zi a Zilelor enesciene, a avut loc, sub președinția muzicologului Romeo Ghircoiașiu, cu participarea unui important detașament de muzicologi și cercetători (printre care unii profesori de muzică din localitate) o amplă trecere în revistă a activității marelui muzician omagiat. Seara, în sala Teatrului are loc un concert de cvartete beethoveniene (susținut cu profesionalitate, dăruire, putere de seducție) de către Cvartetul *Voces* din Iași. Ansamblul aniversează în această toamnă 10 ani de existență și a ținut să participe la manifestările de la Botoșani, interpretînd în fața unei săli entuziaste, pentru prima oară în localitate, trei din cvartetele lui Beethoven: op. 18 nr. 4, op. 95 și op. 132.

30 SEPTEMBRIE — La Bacău, în sala minunată dată în funcție acum cîteva luni, cu o acustică și arhitectură unică în întreaga țară, are loc un concert festiv dirijat de Ovidiu Bălan. Solist Daniel Podlovski. În deschiderea concertului o piesă a lui Viorel Munteanu — *Rezonanțe.*

Viorel Munteanu este unul dintre acei care aduc în Iașul secular, semnele unei școli componistice, perfect particularizate în peisajul contemporan. Ancorat în pămîntul Moldovei, sorbind puteri din manuscrisele Putnei, aducînd în portative încărcate de știință, rigoare constructivă, căutare novatoare, dorința de a trece rampa, toate miresmele Moldovei, *Rezonanțele* rămîn în același timp o pagină construită după toate regulile componisticii moderne.

În continuarea simfonicului am ascultat al 7-lea *Concert* de Mozart, cîntat de Daniel Podlovski și *Simfonia a II-a* de Schumann. Complexa construcție schumanniană e tălmăcită în perfecte coordonate stilistice. Discursul are perfectă fluență. Calitatea emisiei e cu totul remarcabilă și compartimentele formației sînt perfect sudate. Mîna sigură, puternică a lui Ovidiu Bălan leagă construcția într-un tot. Andantele este perfect unit cu cele două părți anterioare. Finalul sună apoteotic, clar, puternic.

1 OCTOMBRIE — La Tescani, Așezămîntul de cultură „George Enescu și Filarmonica din Bacău organizează cu prilejul Zilei Internaționale a muzicii un concert special. Daniel Podlovski, Martha Kessler, Trioul „Syrinx" (flautistul Dorel Baicu, oboistul Dorin Gliga, fagotistul Pavel Ionescu), ansamblu recent laureat al Concursului de la Langollen-Anglia, ne-au oferit în unicul climat al Tescanilor, un concert vibrant „vorbind" auditorilor despre marile puteri ale artei sunetelor, concert primit cu multă căldură de către public.

Iosif SAVA

ILINCA DUMITRESCU

Recitalul pianistei Ilinca Dumitrescu, susținut în ospitaliera sală de artă feudală a Muzeului de artă al R. S. România, a avut loc sub titlul „Decenii contemporane" (am înțeles că ciclul este gîndit să aibă o continuare regulată). Cuprinderea repertorială este astfel lesne de bănuit la fel cum sînt ușor de dedus dificultățile cu care s-a confruntat pianista Ilinca Dumitrescu. În cîteva cuvinte, acestea decurg din regimul special de interpretare pe care anumite lucrări contemporane le necesită.

Prima lucrare din program (excelent prefațat de Carmen Stoianov), *Variațiuni pentru pian op. 27* de A. Webern, a ilustrat de la bun început, „specia" cea mai dificilă din unghiul strict pragmatic al interpretării. Lucrarea este mult prea cunoscută pentru a insista aici asupra sensului muzicii lui Webern ; este suficient să amintim că, în fața desăvîrșitei austerități a acestei partituri, Ilinca Dumitrescu a ales singura cale viabilă de interpretare, aceea a sobrietății care presupune, în momentele studiului la pian, o bună cunoaștere a capcanelor componistice ale lucrării. De aceasta ne-am convins urmărind atent puținele indicii de structurare formală pe care le presară, în text, compozitorul ; ele au fost prezente în intrepretare — o dovadă despre o aplecare competentă și inteligentă în același timp, asupra textului. *Sonatina op. 44* de Mihail Jora, piesă dedicată elevei Ilinca Dumitrescu (pe atunci în primii ani de studiu ai instrumentului) aparține unei categorii de muzică fundamental diferite ; din nou, îmbrățișăm aici unghiul de vedere al interpretului. Versiunea sonoră a avut spontaneitate și prospețime, culoare și fantezie timbrală, structurare arhitectonică și echilibru.

Diamandi Gheciu în *Suita „Gînduri răzlețe"*, cîntată în primă audiție, dovedește o prospețime tinerească de nebănuit pentru un compozitor de 83 de ani, cît avea cînd a scris lucrarea (în anul 1975). Piesa are o evidentă factură pianistică : o scriitură aerisită, exploatînd cam tot ceea ce poate oferi semnificativ pianul din punct de vedere timbral, fiecărei piese (fiecărui „gînd") revenindu-i o amprentă inconfundabilă, contraste dinamice și agogice, o melodică excelent învești mîntată pianistic, armonic și contrapunctic ; acestea sînt datele unei lucrări splendid scrise, mărturisind o tinerețe dincolo de vîrste, o știință a compoziției incontestabile. Toate acestea au fost filtrate prin optica aparent impersonală a pianistei, în realitate, plină de o discretă participare fără de care caratele piesei ar fi rămas învelite într-un cenușiu anonimat — cel al unei interpretări restrînse la corectitudine.

3 Sonate „Omagiu lui Scarlatti" de compozitorul jugoslav Vlastimir Nikolkovski au fost cele mai neinteresante piese din program. Tehnica pianistei este ireproșabilă ; substanța muzicală a pieselor este însă destul de săracă (o scriitură neobarocă — ca să scriem astfel — dincolo de care unele aluzii la folclorul macedonean sînt insuficient de bine prelucrate muzical pentru a convinge).

Carmen Petra-Basacopol este semnatara unor *Impresii din Muzeul satului, op. 15.* Muzica are culoare, are personalitate și, dincolo de latura exterioară pentru ureche, a ghirlandelor sonore, se bănuiește o organizare suficient de severă pentru a feri muzica de un impresionism în factura franțuzească a termenului, destul de greu de înțeles cînd este vorba despre un *muzeu al satului românesc.* Muzicalitatea incontestabilă a compozitoarei a fost excelent împlinită de aceea a Ilincăi Dumitrescu.

Cu *Două piese din ciclul „Excursii"* de Samuel Barber, lucrări agreabile a căror semnificație este strîns legată de epoca în care vedeau scena de concert, s-a încheiat un remarcabil recital de muzică contemporană. Pășind pe această cale, Ilinca Dumitrescu face din nou dovada realei sale inteligențe muzicale, sensibilitate interpretativă ce duc la rezultate de excepție — cum a fost concertul despre care scriem — pe care le dorim (categoric, fructuos) continuate.

Viorel CREȚU

Orchestra „Concerto"

Cu o zi înainte de a pleca la Festivalul internațional de la Bayreuth, orchestra de cameră „Concerto" a *Conservatorului „Ciprian Porumbescu"* din București ne-a oferit un concert într-una din sălile Muzeului de artă al R.S.R. Cadrul acesta mi-a reamintit concertele din vasta navă centrală a bisericii Santa Sabina din Roma sau din galeria de pictură de la Postdam, susținute cu ani în urmă de formația camerală a Radioteleviziunii, și acum, ca și atunci, îmi exprim îndoiala dacă, cu toată frumusețea ambianței, sonoritatea amplificată de o reverberație nefirească este în măsură să satisfacă un ascultător exigent. Înclin să cred că nu și în special pentru motivul că puritatea originară a sunetului este alterată, perturbînd considerabil aprecierea valorică și insinuînd o anumită impresie de fals, similară întrucîtva cu transformarea pe care o suferă muzica înregistrată pe bandă magnetică.

Lăsînd la o parte aceste considerații (ele au de fapt o adresă mult mai largă), orchestra de cameră a studenților bucureșteni ne-a prezentat un program bine ales și în general foarte bine executat : *Concerto grosso în re minor* de Händel, *Concertul pentru vioară și orchestră în Mi major* de Vivaldi, *Dansuri antice* și *Arie* de Respighi și *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu. Deși membrii orchestrei sînt studenți selecționați din primii trei ani ai Conservatorului, deci există mereu o fluctuație a instrumentiștilor, Dorel Pașcu-Rădulescu — inițiatorul și dirijorul acestei formații — reușește, în puțin timp, să unifice maniera lor de a cînta și de a simți mișcarea muzicii. Într-o singură lucrare, cea de Händel, au existat cîteva imperfecțiuni de sincronizare : două, trei încheieri de frază cu schimbări ale tempo-ului ; s-ar putea însă să fi fost întîmplătoare, rod al lipsei de concentrare suficiente de la începutul concertului. De asemeni tot la acest capitol trebuie făcută observația că nu totdeauna trăsă-

turile de arcuş erau omogenizate, defect sesizabil vizual dar şi auditiv.

Am regăsit cu plăcere modul fermecător de a cînta, în care nerăbdarea şi impetuozitatea abia sînt ţinute în frîu, atît de caracteristic unor tineri interpreţi şi care cu timpul se estompează, devenind rutină la cei mai mulţi. Cred că Dorel Paşcu-Rădulescu are acelaşi fel de a reda muzica ca şi studenţii săi din orchestră, pare un coleg al lor abia puţin mai mare — aici se întîlnesc fără efort. Mai complex este desigur rolul său de a modela acest organism cameral cu impulsuri divergente însă D. Paşcu-Rădulescu este un muzician multilateral, cu o pregătire minuţioasă şi o înţelegere a sensului muzical destul de rar întîlnită ; iată calităţile care îl ajută în primul rînd. Probitatea profesională şi afinităţile vădite pentru muzica românească contemporană i-au creat o notorietate în rîndul compozitorilor români care preferă să-i încredinţeze partiturile în cazul primelor audiţii. Stilul său dirijoral precis şi viu lasă deschise numeroase sugestii iar sobrietatea se împacă foarte bine cu gustul pentru virtuozitate.

Sper să fie suficiente aceste succinte aprecieri pentru a-l caracteriza pe D. Paşcu-Rădulescu şi piesa în care ni s-au relevat cel mai limpede calităţile sale a fost tot una românească — *Concertul pentru orchestră* de Paul Constantinescu, lucrare inspirată, densă şi impecabil pusă în pagină de către autor : diversitatea nuanţelor, supleţea mişcărilor, diferenţierea timbrurilor, vigoarea accentelor — într-un cuvînt virtuozitatea thnică — erau dominate şi infuzate de acea tensiune şi vibraţie a curgerii muzicale ce întruchipează suflul viu al interpretării. S-a remarcat prima vioară — Sergiu Năstase, pentru solo-urile sigure, adecvate stilistic, alături de colegii săi Roxana Dură (vioara a II-a), Marius Ungureanu (violă) şi Laurenţiu Sbârcea (violoncel). În principiu fiecare component al orchestrei este un potenţial solist şi Amelia Mihalcea, concert-maestrul formaţiei ne-a demonstrat-o în *Concertul în Mi major* de Vivaldi. Tînăra violonistă cîntă ca un veritabil profesionist : sobru, la fel de bine conducînd partida viorilor, în intervenţiile solistice din *Concerto grosso* de Händel sau ca solistă într-o partitură de mai mare întindere cum e concertul de Vivaldi ; un temperament cameral, dacă putem spune aşa, şi perspectiva unei cariere în care se poate distinge, dacă o va profesa în continuare.

Numai cuvinte bune şi despre execuţia piesei de Respighi, cu toate că aici ar putea fi formulate rezerve în ceea ce priveşte subţirimea substanţei muzicale a lucrării, evidentă mai ales în contextul unui program ca cel pe care l-am consemnat ; în repertoriul instrumental există nenumărate asemenea piese, majoritatea foarte des cîntate, şi de care ne lăsăm seduşi numai datorită perfecţiunii execuţiei lor. Este şi acesta un argument pentru a demonstra nivelul orchestrei de cameră „Concerto" şi al conducătorului ei D. Paşcu-Rădulescu, unul dintre dirijorii cei mai interesanţi ai tinerei generaţii, deşi mai puţin cunoscut. Viaţa muzicală românească ar avea numai de cîştigat dacă l-ar programa la pupitrul orchestrelor noastre simfonice.

Dan SCURTULESCU

„Voces Primavera"

Am avut din nou bucuria să asistăm la un concert-spectacol al corului „VOCES PRIMAVERA" sub conducerea dirijorului şi compozitorului Claudiu Negulescu.

Acest concert-spectacol, ce prin titlul său „Cinci decenii de muzică şi poezie" se anunţă ca fiind primul dintr-un ciclu ne-a oferit satisfacţia de a asculta alături de această excepţională formaţie corală pe una dintre cele mai distinse figuri de actori de la noi — Leopoldina Bălănuţă —, precum şi pe ilustrul nostru pianist Valentin Gheorghiu.

Ansamblul de copii „Voces Primavera" care atrage din ce în ce mai mult atît atenţia muzicienilor cît şi a maselor de melomani din ţara noastră şi de peste hotare, care a obţinut un mare număr de premii naţionale şi internaţionale, ne-a oferit un bogat evantai sonor prilejuit de această incursiune în muzică începînd cu J. S. Bach, Tomasso Giordani, Alessandro Scarlatti, Gluck, Schumann, Schubert, Mozart, Reger şi încheind cu inspirate lucrări ale compozitorului Vasile Timiş, Felicia Donceanu, Vinicius Grefiens.

Alături de sonoritatea cristalină, de o aleasă calitate, la care se adaugă un simţ armonic şi polifonic deosebit precum şi o mare precizie ritmică, colaborarea valoroasei organiste Ilse Maria Reich cît şi a tenorului Vladimir Popescu-Deveselu, au contribuit la crearea unui spectacol pornit de la eternul sentiment uman : dragostea (dragostea mamei faţă de copil, dragostea de natură, de ţară, dragostea de pace, năzuinţă a întregii omeniri).

Acest minunat spectacol în care muzica s-a împletit cu poezia, în care s-a pornit de la renaşterea încrederii în om şi s-a mers pînă la izbînda binelui asupra răului a fost pus în scenă de un apreciat regizor, plin de idei novatoare, artistice — Alexa Visarion.

Pentru a puncta cîteva momente trebuie să menţionăm eleganţa şi strălucirea cu care acest poet al pianului, Valentin Gheorghiu, ne-a tălmăcit *Scene pentru copii* de Robert Schumann.

Alături de el, Leopoldina Bălănuţă a ales un întreg evantai de versuri din Petrarca, Dante, Shakespeare, Goethe, Puşkin, Esenin, Eminescu, Blaga, Bacovia, Adrian Păunescu, Nichita Stănescu, ce s-au concretizat într-un veritabil recital de poezie.

Fiind bucuroşi că Filarmonica „George Enescu" s-a străduit să ofere publicului un spectacol de o rară frumuseţe, care s-a bucurat de un public numeros şi deosebit de cald, ce a răsplătit din plin munca acestor mari mesageri ai artei, considerăm aceasta ca o încurajare pentru viitor şi aşteptăm cu nerăbdare şi următoarele concerte din acest ciclu.

Dan BĂLAN

Cîntăreți din Corul Filarmonicii „George Enescu"

Stagiunea estivală a Filarmonicii „GEORGE ENESCU" a programat anul acesta, în microrecitalurile ce urmează spectacolelor de sunet și lumină, cîțiva cîntăreți din corul instituției ce patronează aceste meritorii manifestări artistice. Este vorba de sopranele Mîndra Cernescu și Laura Niculescu, de mezzosoprana Steliana Calos și tenorul Matei Jipa, cîntăreți pe care i-am ascultat și cu alte ocazii și a căror activitate solistică este întrutotul apreciată. Alături de cei pe care i-am numit mai sus există desigur mulți alții în corul Filarmonicii afirmați ca soliști — unii dintre ei chiar cu premii internaționale.

Pe Steliana Calos ne-am obișnuit s-o întîlnim pe afișul recitalurilor ce cuprind muzică contemporană, românească și universală, iată însă că o găsim la fel de potrivită și în rolul pasionatei Azucena, de pildă. Vocea sa educată și frazarea inteligentă se îmbină în chip fericit cu talentul actoricesc, cu prestanța ținutei și trăirea dramatică a personajului, într-o realizare vocală și actoricească seducătoare.

Mîndra Cernescu în *Aria Nilului* din *Aida* ne-a făcut la rîndul său demonstrația unor admirabile calități vocale : voce frumoasă cu acute puternice și clare, acurateța intonației, emisie în piano stăpînită cu siguranță, în fine o sensibilitate aparte a cîntului. Cele două cîntărețe au interpretat împreună Scena și Duet din *Aida,* actul II ; credem că programarea lor în recitaluri independente și mai consistente ar avea o deplină justificare prin audiența unui public mai larg, dornic să le asculte.

Tenorul Matei Jipa este de asemeni posesorul unei voci bune, cu o emisie lejeră, cu acute susținute, calități relevate în două dintre cele mai celebre arii ale repertoriului liric : Cavatina lui Hernani și Aria Ducelui din *Rigoletto.*

Aminteam la început și numele sopranei Laura Niculescu pe care am ascultat-o de fapt cu cîtva timp înainte dar tot în Rotonda Ateneului (și aici revenim la problema acusticii improprii pentru recitaluri despre care am discutat detaliat în cronica din numărul trecut al Revistei Muzica) și care în ultima vreme a părăsit corul Filarmonicii pentru a debuta pe scena operetei bucureștene, se pare cu deosebit succes. Recitalul său a fost mai complet : *Cîntece spaniole* de Obrados, două lieduri de Doru Popovici și două binecunoscute și frumoase arii din *Tosca* (Visi d'arte...) și *Boema* (aria Musettei), împreună cu acompaniatoarea preferată, pe bună dreptate, a cîntăreților — Doina Micu. Ne-a impresionat în mod deosebit vocea generoasă a Laurei Niculescu, mai ales calitatea dramatică, dacă putem spune așa, a glasului său și ne-o închipuim pe tînăra cîntăreață foarte potrivită în roluri de operă. Dar cum n-am văzut-o încă la Operetă să așteptăm această stagiune pentru a avea o imagine mai exactă despre resursele sale interpretative și natura înclinațiilor sale temperamentale.

În orice caz perfecționarea mijloacelor tehnice — la care nu ne îndoim că se gîndește și lucrează cu asiduitate — îi va asigura Laurei Niculescu șansa unei cariere de excepție, fie pe scena operetei, fie pe cea a operei. Sperăm ca aceste cîteva cuvinte să deschidă drumul unor cronici elogioase pe care talentul bine îndrumat al tinerei cîntărețe le va merita din ce în ce mai mult.

Dan SCURTULESCU

RECENZII

Emilia Comișel „Folclorul copiilor"

La Editura muzicală a apărut, nu de mult, o nouă lucrare care demonstrează interesul constant acordat cercetării folclorice, muzicii populare românești în general — ne referim la volumul *Folclorul copiilor* de Emilia Comișel. Lucrarea completează în mod fericit activitatea asiduă de culegere, analiză, elaborare, publicare a binecunoscutei cercetătoare, împlinind în același timp o cerință mai veche legată de studiul aprofundat al acestei categorii aparte a creației populare. Deși în ultimul timp au apărut cîteva interesante contribuții referitoare la acest subiect — să amintim lucrarea lui Virgil Medan *Folclorul copiilor* (1980) și cea a Steluței Popa *Obiceiuri de iarnă* (1981) — era necesar un studiu amplu care să trateze în mod cît mai complet, sub diferitele-i aspecte, întreg repertoriul atît de original, de insolit, al vîrstei fragede.

Rod al unei cercetări îndelungate, desfășurate între anii 1932—1978 în numeroase localități din mediul rural și urban (229 sate, comune, orașe din toate județele țării, la care se adaugă 6 așezări, locuite de români, din Banatul jugoslav și Timoc), timp în care s-a lucrat cu un număr impresionant de informatori de diferite vîrste (cca 450 de persoane și numeroase alte grupuri de copii observate în decursul cercetărilor organizate în unități de învățămînt și tabere de vară), lucrarea este structurată în 2 secțiuni distincte : un studiu și o antologie cuprinzînd 500 de texte și 267 de melodii. Menționăm și faptul că, în afara cercetărilor personale, pentru o cuprindere cît mai exactă a repertoriului studiat, autoarea face apel și la colecțiile altor folcloriști sau culegători de folclor (C. Brăiloiu, T. Pamfile, Gh. Comișel, H. Brauner, I. Dragnea, M. Kahane, T. Alexandru etc.).

Din materialul teoretic, deosebit de bogat în informație științifică, am ales cîteva probleme, cîteva aspecte, care ni se par definitorii pentru tematica studiului.

O scurtă prezentare critică ne reamintește diferitele contribuții, sporadice sau sistematice, la cunoașterea și cercetarea folclorului copiilor în țara noastră, începînd cu prima atestare făcută de Anton Maria del Chiaro la începutul sec. XVIII (1718), continuînd cu lucrări și colecții din sec. XIX și XX (Moise Fulea — 1815, T. Stamati — 1851, Al. Lambrior — 1875, G. Dem. Teodorescu — 1885, G. Pitiș — 1888, Papahagi-Vurdună — 1893, E. Hodoș — 1892, Al. Bogdan — 1906, C. Brăiloiu — 1957, T. Herseni — 1974 etc. ; în *Note* este indicată și o bibliografie cronologică pînă în anul 1973).

Referitor la *originea* creației copiilor, autoarea reia și dezvoltă observațiile unor cercetători (Constantin Brăiloiu, Paul Collaer) asupra existenței unor elemente universale, cu o bază antropologică, privind ritmul, intonația, metrica etc. care, „în procesul preluării și plăsmuirii creatoare a copilului", capătă o puternică amprentă etnică. De asemenea, este susținută ideea potrivit căreia folclorul copiilor conservă o serie de elemente ale unei străvechi culturi populare, astăzi aproape dispărute din creația adulților.

Pornind de la *definirea* producțiilor artistice ale copiilor drept „alcătuiri complexe, plurifuncționale, cu un puternic accent afectiv, modalități specifice de adaptare a celor mici la mediu, reflectînd viața lor intimă, comportamentul față de lumea înconjurătoare", sînt formulate cîteva observații generale privind sincretismul, caracterul colectiv, existența și respectarea unor norme tradiționale, relația dintre creația maturilor și cea a copiilor, importanța funcției în definirea trăsăturilor specifice, caracterul eterogen etc.

Funcționalitatea multiplă este o altă caracteristică a repertoriului copiilor, evidențiată în studiu, de mare importanță, dat fiind faptul că funcția distractivă se împletește în mod armonios cu cea psihosocială și cea educativ-formativă, ceea ce face ca acest repertoriu să fie, totodată, un material de studiu deosebit de prețios pentru pedagogi, psihologi, sociologi.

Folclorul copiilor, cuprinzînd „realizări literare, versificate sau nu, legate de gestică, mișcare, joc, cîntate sau scandate", este foarte variat, eterogen, supus unor mutații permanente, de aceea *clasificarea,* sistematizarea lui, este o problemă deosebit de dificilă. Dintre feluritele criterii posibile (origine, tematică literară, vîrstă etc.), Emilia Comișel se oprește la două : funcția și modul de manifestare. Clasificarea propusă, pornind de la primul criteriu, cuprinde următoarele categorii funcționale : I.A — *Cîntece-formule pentru elementele naturii, animale, plante, obiecte* (formule terapeutice, cîntece pentru plante, insecte, păsări, animale, lucruri neînsufletite, pentru schimbarea vremii, cîntece-formule la joc) ; I.B — *Formule independente de jocul organizat :* a) versificate (porecle, păcăleli etc.), b) neversificate (zicători, cimilituri, basme etc.) ; I.C — *Formule legate de mișcare :* a) adresate copiilor pînă la 5 ani, b) numărători, c) cîntece de joc, d) formule scandate sau cîntate la construirea jucăriilor, e) jocuri propriu-zise (individuale, colective, de grup cu accesorii) ; I.D — *Jocuri legate de evenimente din viața omului* (jocurile de priveghi) ; II.A — *Cîntece și jocuri legate de date calendaristice. Perioada de iarnă* (urări, plugușor, sorcovă, colinde etc.) ; II.B — *Perioada de primăvară* (de-nfrățit, homan, salcie etc.). Autoarea menționează că unele categorii au fost omise intenționat, acestea urmînd să constituie baza unui alt studiu. După al doilea criteriu, modul de manifestare, producțiile artistice ale copiilor au fost grupate în : a) formule cîntate (clasificate după celule și motive melodice), b) formule scandate (grupate după conținutul literar).

Pentru concretizarea sistemului de clasificare sînt descrise și analizate amănunțit tipul funcțional al *numărătorilor* și producțiile cuprinse în categoriile I.A, I.B (1—5), I.C (a, d).

Partea a doua a studiului prezintă principalii parametri morfologici, definitorii pentru gen. Analiza *versificației* relevă o mare diversitate a versului, în ceea ce privește dimensiunea și structura sa (versuri de 2 pînă la 13 silabe, izo- sau heterometrice, catalectice sau acatalectice, îmbinînd picioare metrice binare și ternare), a lexicului, a modalităților de grupare a versurilor (tehnica paralelismelor, pseudostrofele, versurile fracționate).

Melodica se caracterizează printr-o linie simplă, silabică, evoluînd mai ales prin trepte alăturate, prezentînd un material sonor foarte redus (sisteme sonore arhaice : bi-, tri-, tetra-, pentacordii sau tonii de diferite tipuri, cu o preferință marcată pentru structuri majore și profiluri descendente). Una dintre legile desprinse din analiza acestor melodii se referă la constituirea lor „pe baza unor celule ritmico-melodice îmbinate potrivit principiului de repetare și variație continuă, în forme libere". Autoarea a sesizat și individualizat 150 de motive, multe dintre ele cu o circulație universală, încercînd în același timp o clasificare a materialului muzical în funcție de aceste motive.

Motivul este de altfel și elementul principal în determinarea *formei arhitectonice.* Aceasta prezintă o mare varietate de posibilități, condiționată fiind de caracteristicile versurilor, de acțiune, de figurile coregrafice.

Ritmul, element primordial al folclorului infantil, este tratat de autoarea studiului pornind de la sistemul descoperit și teoretizat de savantul muzicolog Constantin Brăiloiu și numit de acesta „sistemul specific copiilor". Emilia Comișel dezvoltă acest sistem, extinzîndu-l și asupra seriilor de 2, 4, 6, 10, 12 unități (Brăiloiu s-a ocupat numai de seria de 8), relevînd totodată marea varietate a grupărilor metrice și a structurilor ritmice, strînsa legătură dintre ritm și vers.

Studiul se încheie cu expunerea cîtorva principii metodologice, proprii cercetării și culegerii folclorului în general, cu aplicație la creația copiilor (culegerea exhaustivă, observația directă, notarea exactă a ritmului fiecărui text și a melodiei, cercetarea jocurilor în perioada de an în care se practică, culegerea atît de la copii cît și de la adulți, notarea și înregistrarea tuturor variantelor de text sau de melodie) și cu o concluzie în care sînt sintetizate

principalele caracteristici ale repertoriului copiilor.

Cele 3 anexe și 12 tabele care urmează, cuprind o serie de date și exemplificări menite să întregească, să clarifice, unele dintre problemele expuse în studiu. Anexa 1 prezintă evoluția, modificările suferite de un text de-a lungul anilor, așa cum apar în diferite colecții (între anii 1885 și 1950). Anexa 2 cuprinde tipurile de combinații ritmice întîlnite în seriile de 2, 4, 6, 8, 10, 12 unități. În Anexa 3 se pot observa diferitele posibilități de grupare a versurilor, avîndu-se în vedere seria, structura ritmică și tipurile de rimă. Tabelele cuprind următoarele date : numele, vîrsta, originea informatorilor și localitățile în care s-au făcut culegeri în școli și tabere de vară (tab. 1 a, b) ; județele și localitățile de unde a fost cules materialul (tab. 2) ; numele culegătorilor dintr-ale căror colecții au fost folosite unele piese (tab. 3) ; dimensiunea textelor literare prezentate statistic (tab. 4) ; gruparea versurilor fracționate prin rimă interioară și cele 30 de tipuri de perioade literare (tab. 5 a, b) ; tipurile de rimă, finale și interioare, analizate în funcție de tiparul metric (tab. 6) ; sisteme și motive (tab. 7, 8) ; sinteza tipurilor de formă : structuri motivice, structuri frazale, structuri cu amplificare (tab. 9) ; exemple ilustrative pentru problema variantelor de text și melodie (tab. 10) ; tipurile de serii ritmice, după Constantin Brăiloiu (tab. 11) ; exemple ilustrative pentru problema variantelor melodice (tab. 12).

Secțiunea a doua a volumului, antologia propriu-zisă, prezintă mai întîi cele 500 de texte literare, ordonate conform clasificării descrisă în studiu [categoriile I.A (a-h), I.B, I.C (a, b, d), II.C (1, 3, 9)]. Remarcăm notarea tuturor variantelor textelor incluse în antologie, indicarea melodiilor cu care se asociază fiecare text și descrierea desfășurării jocurilor (acolo unde este cazul). Util pentru studierea materialului literar este și tabelul alfabetic al textelor. Secțiunea muzicală a antologiei cuprinde 257 de melodii ordonate în funcție de sistemul sonor, de la simplu la complex, mai întîi sistemele care prezintă sunetele în ordine conjunctă (cordiile), apoi cele cu ordine disjunctă (toniile), fiecare melodie avînd indicat și numărul textului literar corespunzător.

Lucrarea Emiliei Comișel, a cărei continuare o așteptăm cu interes, se înscrie ca o contribuție remarcabilă la cercetarea și cunoașterea creației artistice a copiilor, la elucidarea unor probleme specifice acestei categorii folclorice, constituind un material deosebit de interesant atît pentru specialiștii în domeniul muzicii, literaturii, științelor psiho-pedagogice, cît și pentru acei care sînt permanent atrași de farmecul și exuberanța, de naivitatea și imaginația creatoare a copilăriei.

Cristina RĂDULESCU-PAȘCU

DE PESTE HOTARE

Un Bayreuth al tineretului

Presa muzicală este de neînchipuit fără comentariile spectacolelor Wagner de la Bayreuth. Mai rar citim despre celălalt festival găzduit de orașul lui Wagner, acela al tinerilor muzicieni de pretutindeni, deși acest „Internationales Jugendfestspieltreffen" este mult mai mult decît o minoră anexă a festivalului, cum putea să pară la începutul existenței lui. Inițiatorul acestui „al doilea Bayreuth", Herbert Barth și Grete Barth (pianistă, absolventă a conservatorului din București, primul lui ajutor în probleme de organizare artistică), au știut să creeze un festival original care completează armonios evenimentele de la Festspielhaus, nu în ultimul rînd prin nuanțe contrastante. Prețurile de bilete la Bayreuth sunt proverbiale, asemenea fastului caracteristic ce învăluie întreaga desfășurare a spectacolelor. La festivalul tineretului, în schimb, participarea „se plătește" doar prin colaborarea la un număr relativ modest de concerte și spectacole date la Bayreuth și în împrejurimi, ca soliști, în cadrul unor formații camerale sau ca membri ai ansamblului simfonic, respectiv de operă, al tineretului. În schimb, participanții beneficiază de cursuri și seminarii, de acces aproape gratuit la cîteva spectacole wagneriene și de întreținere gratuită în condiții onorabile.

Anul acesta s-au întîlnit la Bayreuth peste 500 de tineri din 29 de țări, inclusiv extrem-orientale și americane, chiar și din Australia, Malaezia și Nigeria. România a fost reprezentată prin 24 de muzicieni, 17 dintre ei membri ai orchestrei de cameră „Concerto" de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. Sub conducerea lui Dorel Pașcu-Rădulescu, orchestra a dat trei concerte, cu același program Händel-Vivaldi-Respighi-Constantinescu, care s-au soldat cu un remarcabil succes de public și de presă. Cronicarul de la „Nordbayrischer Kurier", bunăoară, a atribuit acestui concert dat de tinerii muzicieni români o evidentă însemnătate mai mult decît artistică, considerîndu-l o întruchipare a ideii europene, în accepțiunea cea mai pozitivă a acestui concept. Toți cronicarii au subliniat, în afară de măiestria dirijorului, a solistei violoniste Amelia Mihalcea și a ansamblului întreg, originalitatea și înalta calitate artistică a *Concertului pentru coarde* de Paul Constantinescu. Aceiași studenți, ca participanți la cursurile de muzică de cameră ale profesorului Uzi Wiesel (Israel), au prezentat un program compus din *Grand Duo pentru violoncel și contrabas* de Rossini, *Cvartetele nr. 1* de Prokofiev, respectiv Kodály, și partea I din *Octuorul* de Enescu, capodoperă eminamente capabilă să cucerească pentru muzica maestrului român chiar și un public care nu a avut încă prilejul să-l cunoască. Docentul

român al festivalului, trompetistul-profesor Gheorghe Mușat din Cluj-Napoca, a condus clasa de muzică de cameră pentru instrumente de suflat din alamă. Cursul lui s-a bucurat de participarea unor instrumentiști din 9 țări care au dat două concerte, ambele la Bayreuth, în sala „Europa", cu programe compuse din lucrări reprezentative pentru Renaștere și pentru Baroc. Precum se menționează și în prospect, profesorul Mușat a fost prezent la Bayreuth a șasea oară, el se poate considera, deci, un „Stammgast" — oaspete veteran, am spune românește — al festivalului.

În concluzie, participarea artiștilor noștri a contribuit substanțial la realizarea obiectivelor prevăzute de neobosiții soți Barth pentru ediția de anul acesta — cea de-a 33-a deja ! — a unui festival unic în felul lui care oferă tinerilor din lumea întreagă nu numai o întîlnire de neuitat cu geniul wagnerian, ci și prilejul unor reale contacte și schimburi artistice internaționale.

Francisc LÁSZLO

INTERVIU

Paul Patterson (Anglia)

Paul Patterson s-a născut în 1947 la Chesterfield. A studiat la Royal Academy of Music, la început trombonul, apoi compoziția cu Richard Stoker. În prezent este profesor de compoziție la aceeași universitate și director al Asociației de muzică contemporană de la University of Warwick. A compus un număr impresionant de opusuri (peste 50) în majoritate comenzi ale unor interpreți, formații sau editori englezi și străini. Dintre lucrările sale menționăm : *Kyrie* (1972), *Gloria* (1973), *Chromascope* (1974), *Cataclysm* (1975), *Concertul pentru clarinet* (1976), *Voices of Sleep* (1979), *The Canterbury Psalms* (1981), *Missa Maris* (1983). Muzica sa este programată în centre muzicale renumite din Europa și de peste ocean : Londra, Paris, Stockholm, Varșovia, Lausanne, Budapesta, București, New York, Vancouver etc. Este, poate, cel mai cîntat compozitor englez contemporan.

Trăiți o experiență inedită, unică, retras aici, în această regiune pitorească de lîngă Canterbury...

În timpul șederii mele aici, unde nu sînt complet izolat, gîndirea mea componistică s-a cristalizat. Am venit în contact cu realitatea. Pentru cine scriu ? Pentru colegi și pentru critici ? Eu scriu muzică pentru oameni. Îmi place să comunic cu cît mai mulți oameni.

În Anglia, avangarda nu e bine înțeleasă, iar aici, la țară, ea este zero.

Acum am aflat care sînt temeiurile ultimelor avataruri ale personalității Dv. creatoare. Dar care a fost temeiul venirii Dv. aici ? A fost un act deliberat ?

Și da și nu. Nu, pentru că, împreună cu alți doi colegi, am fost numit compozitorul districtului Canterbury. (În Marea Britanie doi sau mai mulți compozitori sînt numiți compozitori ai unei zone geografice fiind, totodată, organizatorii vieții muzicale din zona respectivă). Da, pentru că am îmbrățișat de la bun început această inițiativă...

...care , probabil, a descongestionat Londra de muzicieni, fiecare compozitor fiind tentat să locuiască dar mai puțin „invitat" la creație de către metropolă.

În calitatea mea de compozitor al acestei regiuni sînt investit atît cu libertatea de creație cît și cu aceea de decizie și execuție pentru tot ceea ce se numește aici viață muzicală. Nimeni nu vine să-mi spună ce trebuie să fac.

Există, în momentul de față, o presiune a epocii, un spirit al timpului recognoscibil în toate artele. Este foarte interesant cum aproximativ simultan atît în Franța, Germania sau România cît și în Statele Unite, compozitori de facturile cele mai diferite au descoperit armonicele naturale ca sursă a organizărilor spațiale, acest lucru determinînd, la un nivel — să-i spunem — profund de receptare a muzicii, corespondențe de ethos. În componistica britanică lucrurile stau oarecum diferit. Aici, recursul la spectrele armonicelor naturale este accidental — de exemplu la Rolf Gehlhaar sau Barry Anderson — iar organizările extratemporale sînt încă de proveniență modală sau tratate foarte liber, în manieră atonală. De aici și marea diversitate (dar și opoziție) de stiluri...

Nu cred că moda armonicelor naturale este cea mai importantă. Sînt norocos că pot să călătoresc mult. Este o epocă unică. Ceea ce produc azi compozitorii este de o diversitate fără precedent. Intuiesc mai multe mode. Dar în ultimii ani mai toate modele au fost de scurtă durată, perindarea lor fiind uneori fulminantă. Am putea crede că artele au înnebunit. Va urma, cu siguranță, o perioadă de cristalizări care s-ar putea să fie, din punct de vedere al informației, regresivă, așa după cum este atitudinea pe care o întîlnim din ce în ce mai frecvent la compozitorii tineri. (Iată, perioada a doua de la Darmstadt este caracteristică pentru ceea ce se întîmplă azi în Europa). Evoluția creației muzicale se derulează într-un potpuriu de perioade relativ scurte. Îmi amintesc, cînd eram student dacă aderam la stilul care era la modă eram în regulă. Acum 15 ani o compoziție în manieră tradițională ar fi fost desconsiderată. Trebuia să scrii în spiritul avangardei de atunci. Acum se pare că se manifestă mai multă toleranță. Este mai multă libertate. Compozitorii se pot exprima liber. Și asta mă determină să cred că este o societate mai sănătoasă.

În Anglia, compozitorii sînt, într-adevăr de toate stilurile. Coabitează avangardiști (mă refer la creatorii de muzici electroacustice) cu tradiționaliști, serialiști etc.

Sînteți pentru această necristalizare a unei direcții (nu unice dar) principale, dominante ?

Există un stil insular, inconfundabil, ceva ce aparține Angliei, mai presus de ambițiile noastre, de toată paleta de influențe care sînt în ultimă instanță manifestări normale, obiective — cea mai pronunțată influență venind din școala poloneză. Nu sînt un om cu vederi foarte stricte. În timpul studenției eram avangardist. De aceea acum cred că am vederi largi. Totuși sînt pentru neoclasicism. Acum, cînd compui o muzică în spirit neoclasic e foarte dificil de decantat gradul de originalitate al acelei muzici. Neoclasicismul însă e mult mai diferențiat decît orientările seriale sau post-seriale. În neoclasicism ești produsul unei culturi naționale chiar dacă încerci să eviți lucrul acesta. Asta provine din educație.

Cunoașteți creația muzicală contemporană românească ?

Am ascultat destul de multă muzică din țara Dv. așa că îmi permit să afirm că muzica românească a absorbit o mulțime de influențe. La Vieru, Marbe sau Niculescu am identificat ceva special, o anume unitate de armonie și de ritmică deși ei scriu lucruri foarte diferite. Ca să fiu sincer, am să vă relatez o întîmplare : împreună cu cîțiva prieteni am imaginat un test în care, în urma unei prime audiții, trebuia să recunoaștem dacă nu compozitorul, cel puțin școala pe care el o reprezintă ; vă mărturisesc că nimeni dintre noi nu a recunoscut școala românească, confundînd-o cu cea poloneză.

Și pentru mine cred că ar fi aproape imposibil să spun dacă o lucrare pe care o aud pentru prima oară este sau nu compusă de un englez.

În mai toate țările europene există un fel de limbaj universal. La București, Paris sau Barcelona se aplică aceleași stiluri. Și mie mi-e greu să garantez pentru unii că sînt compozitori britanici. Excepții fac școlile muzicale scandinavă, nord-americană și poloneză (în special). Există un sunet specific scandinav, american sau polonez. Și, volens-nolens, ne raportăm creațiile la aceste școli cu o mare forță de înrîurire. Multe din lucrările mele se spune că sînt poloneze. Bineînțeles, eu neg acest lucru. Însăși polonezii neagă influența lor asupra mea.

Pentru mine muzica folclorică est-europeană este prin caracterul ei imprevizibil mult mai interesantă decît cea britanică, de exemplu. De aceea oricît mi-ar place Vaughan Williams îl prefer pe Bartok. Muzica lui Williams place în Anglia dar este greu de exportat. Pe cînd Bartok e compozitor internațional, mai internațional decît Enescu, aceasta datorită unor factori extramuzicali, conjuncturali.

Marea cantitate de muzică care se vechiculează pe estradele de concert londoneze este consecința unei cereri dictate de gustul și mentalitatea publicului. Ceea ce caracterizează în general publicul englez este credința în idolii săi, fie ei creatori sau interpreți, șansa pe care o acordă tuturor muzicienilor. Aș îndrăzni să afirm că publicul îi așteaptă încă pe marii compozitori. Pentru că, dacă interpreții britanici — atît soliștii și dirijorii cît și orchestrele sau corurile audiate — mi s-au părut de cele mai multe ori remarcabile, înclin să cred că, poate, compozitorii sînt într-un fel datori acestui public minunat care umple sălile de concert, care aplaudă cu căldură dacă nu reușitele cel puțin eforturile și bunele intenții. Și pentru că am amintit de interpreți să subliniem profesionalismul unor formații orientate predilect spre creația contemporană, rigoarea cu care abordează fiecare detaliu — element foarte important al muzicii noi. Mă gîndesc la „London Simfonietta", la „The Fires of London" sau „Lontano" (cunoscută și publicului bucureștean)...

Vedeți, tindem să vorbim despre „London Simfonietta" și celelalte dar uităm zecile, poate sutele de formații foarte bune care sînt alcătuite din amatori. Desigur „London Simfonietta" se află în vîrful unei elite, reprezintă o anumită atitudine creatoare. Există însă o mulțime de alte ansambluri care au nevoie și ele de repertoriu contemporan. În Anglia a proliferat o tradiție conform căreia prestațiile formațiilor corale sînt gratuite. Mai mult, coriștii își plătesc deplasările (chiar și în străinătate). Este o atitudine care merită respectul nostru, al creatorilor. Respect pe care îl concretizăm în lucrări dedicate acestor formații.

Anul acesta am fost ales compozitorul „Festivalului celor 3 coruri" (Gloucester, Hereford și Windsor) — se pare cel mai vechi festival coral din lume. În fiecare an festivalul comandă o lucrare. (Aproape toți compozitorii importanți ai Angliei au compus pentru acest festival). Lucrarea mea, intitulată *Missa Maris* este tradițională în mijloace și spirit. Deși sînt profesioniști, coriștii (cc. 300 de membri) învață greu o lucrare contemporană. Cred că lucrarea mea va fi cea mai modernă interpretată pînă acum de cele trei coruri.

Liviu DĂNCEANU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

TEMISTOCLE POPA

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

En rencontrant le compositeur Temistocle Popa, je trouvais un interlocuteur extrêmement agréable, un musicien complexe, soucieux — jusqu'au moindre détail — non seulement de ses propres compositions, mais encore de l'entière vie musicale roumaine. Personnalité prestigieuse de la musique légère comme de la musique de film, Temistocle Popa vit intensément chaque étape de son ascension créatrice, ascension qui reste pour lui, malgré qu'elle l'ait déjà conduit aux cîmes du succès, un chemin pouvant continuellement se diriger par le travail vers „un mieux". Aussi, Temistocle Popa ne cesse-t-il de se trouver dans une ininterrompue compétition avec lui-même, identifiant sa destinée avec celle de la musique légère roumaine, avec les réussites autant qu'avec les problèmes de celle-ci. Son portrait de compositeur ne saurait être tracé d'une façon passive, seulement „en parlant" de lui. Ce portrait, pour être véridique, devra résulter d'un dialogue permanent, avec questions et réponses substantielles, dialogue amenant le compositeur à se définir lui-même. Nous suivrons donc, dans ce „Portrait Temistocle Popa", le chemin si généreusement indiqué par celui-ci au début de notre entretien : „Ecrivez donc sur moi comme vous le feriez d'un homme qui aime les amis, l'amour, la paix, qui a une fonction modeste mais qui, à travers toute sa vie, a cherché à réaliser son métier suivant ses possibilités mais... le plus honorablement, de manière à ce qu'il n'ait jamais honte de rien. J'ai gravi tout seul, lentement, mais sûrement, la dure pente qui menait vers le succès dans la musique légère roumaine. Tout le temps j'étais conscient de la valeur de mes prédécesseurs ainsi que des exigences justifiées de notre public. Je n'ai jamais triché. Je ne peux pas tricher avec ce que j'écris car, sûrement, le

public s'en rendrait compte. Dans ma musique, je n'ai cessé d'être authentique et chaleureux. Je crois en ce que j'écris et j'ai réussi qu'avec moi, tous ceux qui les écoutent, croient dans les mélodies que je compose. Je suis simple et direct. C'est ainsi que j'aimerais que vous écriviez sur moi, c'est ainsi que je souhaiterais être découvert, au travers de vos pages, par tous ceux qui sont arrivés à m'aimer".

Temistocle Popa est né à Galaţi en 1921. Tout petit encore, le futur compositeur, à cause des difficultés matérielles qu'éprouvait sa famille, devint enfant de troupe auprès d'une fanfare militaire. Mais, son lycée achevé, grâce aux aptitudes musicales dont il faisait preuve, il se fait inscrire au Conservatoire de musique et art dramatique de Bucarest, à la classe de flûte et à la section de pédagogie. Il y étudie la théorie de la musique avec Ioan Chirescu, l'harmonie avec Faust Nicolescu, la flûte avec Petre Elinescu et Vasile Jianu et la harpe avec Sabina Niculescu. Les années dures de la guerre le trouvent à Craiova où, comme membre de la fanfare militaire de la ville, il met au point le répertoire de l'ensemble en triant et orchestrant des compositions. La guerre finie, il rentre à Bucarest où il gagne sa vie comme saxophoniste dans divers restaurants et boîtes de nuit. Au théâtre „Atlantic", il fait la connaissance de N. Stroe et Elly Roman ; à l „Alhambra", il se lie au directeur d'alors, le futur célèbre ténor Ion Dacian. Sa pratique d'instrumentiste de café-concert et ses disponibilités musicales — son talent, le don d'improvisation, sa technique — doublées d'un travail sans relâche, le font bientôt remarquer. Il s'en suit un engagement comme instrumentiste au théâtre de variétés dirigé par Ion Vasilescu — le futur théâtre satirique musical „Constantin Tănase", encore en fonction. Il y jouait du saxophone et de la flûte. C'est encore ici qu'il rencontre en 1949 l'actrice Cornelia Teodosiu qui devint la compagne de sa vie dans un mariage idéal, où elle a su l'aider, le stimuler et lui créer l'ambiance requise pour son activité de créateur.

Entre 1949 et 1961 il est membre du théâtre de variété „Estrada" de Bucarest où il joue sous la direction de véritables „géants" de la musique légère roumaine — Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, H. Mălineanu, Elly Roman. En les observant de près et systématiquement, en „volant" les secrets de leur métier, Temistocle Popa se met à orchestrer toujours davantage et même à composer quelques pièces. „H. Mălineanu est le premier qui m'a «poussé», dans le métier, en me faisant tout le temps composer quelque chose — raconte le compositeur. Peu à peu, j'arrivais à connaître aussi les secrets de la composition musicale. Etant dans l'orchestre, j'avais le grand privilège de pouvoir vérifier sur place tout ce que j'écrivais. J'orchestrais la majorité des spectacles du «Savoy» — revues, comédies musicales, vaudevilles. C'est ainsi que j'acquis une sûreté de professionnel, c'est ainsi que s'est ouvert devant moi le chemin des succès futurs".

Aujoud'hui, de la hauteur de sa position conquise à prix de labeur, depuis la cîme de sa propre réalisation dans l'art, Temistocle Popa ne perd jamais l'occasion de s'adresser aux débutants dans le domaine de la composition de musique légère. „Il n'est guère aussi facile qu'on le croit — dit-il — de composer la musique d'une revue ou d'un musical. Ce genre, comme tout autre, a ses lois, écrites ou non, qu'il faut connaître et respecter. Cela exige du travail, de l'intérêt et surtout de l'entendement. Autrement, on échoue. Aujourd'hui, comme hier au temps de mes débuts, personne ne vous apprend d'une manière systématique les mystères de ce métier... Maintenant, comme alors, il faut vouloir, il faut savoir «ravir» le métier. C'est l'une des principales raisons pour lesquelles un spectacle de revue n'a presque jamais d'auteur". „...Les compositeurs ne s'approchent pas trop du musical... mais le public a grand besoin de se divertir, il a donc besoin de spectacles pareils, mais c'est une revue de bonne qualité qu'il attend, une «revue» dans le plus vrai et le plus noble sens du terme. Il suffit de nous rappeler la fameuse affiche qui, chaque soir, apparaît à la caisse : EPUISÉ !". Temistocle Popa aurait encore long à nous dire sur le spectacle de musical, genre dans lequel il croit et qui lui a valu nombre de réussites. Mais, nous reparlerons le moment venu de ce sujet, car à présent la „rétrospective" de son évolution artistique exige que nous reprenions le fil des années '50.

Comme je l'ai déjà dit, jusqu'en 1957, le jeune Temistocle Popa se borna à orchestrer d'énormes piles de musique. Puis, de nouveau encouragé par H. Mălineanu, prend vie sa première mélodie de musique légère : *Vîntule din zare-albastră* („Vent du bleu horizon") sur des vers d'Eugen Mirea. Ce fut le début. Aujourd'hui, Temistocle Popa, compositeur de musique légère bien connu et unanimement apprécié, est l'auteur de centaines de mélodies ne fût-ce qu'en enregistrements Radio !

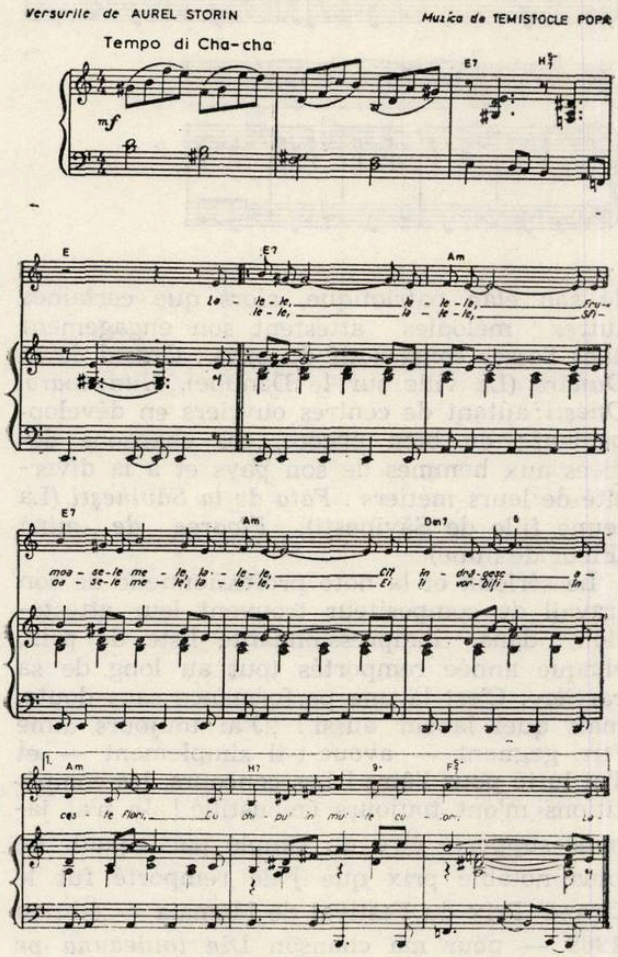
Son activité de créateur se poursuit sur deux voies distinctes ; elles sont pourtant parallèles et le compositeur les nomme „ses professions" : la première comprend des compositions de musique légère et chorale, des chansons pour enfants, des pièces pour théâtre de variétés, des vaudevilles, des musicals, etc. ; la deuxième consiste exclusivement en musique de film et jouit d'une place de choix dans l'appréciation du compositeur. Pour celui qui, aux années de son apprentissage, „orchestrait jusqu'à l'aube", pour celui qui, en 1962, devenait membre de l'Union des Compositeurs, le regret de „...n'être pas composi-

teur de musique classique" reste la source d'une tristesse de toute une vie. „Je me laissai entraîné par la vague de mes succès dans la musique légère — reconnaît-il. Mais j'ai bien pris ma revanche en composant de la musique de film".

Pour tous ceux qui l'applaudissent et qui fredonnent ses airs, Temistocle Popa reste donc en premier lieu un inspiré compositeur de musique légère ; aussi, est-ce par ce grand chapitre de sa création que je l'aborderai.

N'importe quel auteur a dans son oeuvre une page qui le représente en propre. Pour Temistocle Popa, cette page est celle de la mélodie *Lalele* (Tulipes) qui, bien qu'âgée de 22 ans, reste toujours jeune et pleine de charme à chaque nouvelle audition.

LALELE



Ecrite en 1961, sur des paroles de Aurel Storin, *Lalele* est une chansonnette devenue aujourd'hui refrain international (traduite en de bien nombreuses langues), jouissant d'interprétations de référence — comme celle de l'ensemble „Los Paraguaios" — et figurant sur des disques à succès publiés en URSS, R. D. Allemande, Bulgarie, Israël, Pologne etc. Son trait spécifique en est ce lyrisme généreux revêtu d'une forme mélodique extrêmement expressive comme c'est le cas de toutes les pièces composées par Temistocle Popa. La *mélodie* est, en effet en tout premier lieu, le principal souci du compositeur. „Je ne suis pas pianiste et je considère que c'est ma chance — affirme-t-il —, une chance pour moi et pour la mélodie que j'écris et qui, seule, accapare mon attention. Je ne me laisse donc pas pris par l'harmonie, mais toute ma sensibilité, toute mon inspiration, toute la tension je les mets dans la ligne mélodique. Car c'est la mélodie qui parle beaucoup, le plus, aux gens. C'est la voie la plus directe vers leurs coeurs et c'est bien à ces coeurs que je souhaite m'adresser. Il y a peu, on a lancé la mélodie *Am început să te iubesc* (Je commence à t'aimer). Le succès fut instantané. Pourquoi ? Mais parce qu'elle s'adresse aux plus intimes vibrations du coeur. Je crois dans la vie et les hommes, dans la vérité des sentiments. Je crois seulement dans la musique qui s'inspire de l'existence et qui s'adresse directement aux hommes. Je suis sûr que c'est bien là, la véritable clef de tout succès !". De fait, c'est ainsi qu'ont pris naissance les plus jolies et les plus affectionnées de ses mélodies, telles que *Poiana cu flori* (Clairière fleurie), *Măicuța mea* (Maman chérie), *Trecea fanfara militară* (Passait la fanfare militaire), *În rîndul patru* (Et de quatre...), *Oprește-te la mine* (Arrête-toi à moi), *Mereu cînta o serenadă* (Une sérénade sans cesse chantait), *E prea frumos* (C'est trop beau), *Cu cine semeni dumneata ?* (A qui ressemblez-vous ?), *Se întîmplă cîteodată* (Il arrive parfois), *Ana-Maria,* etc.

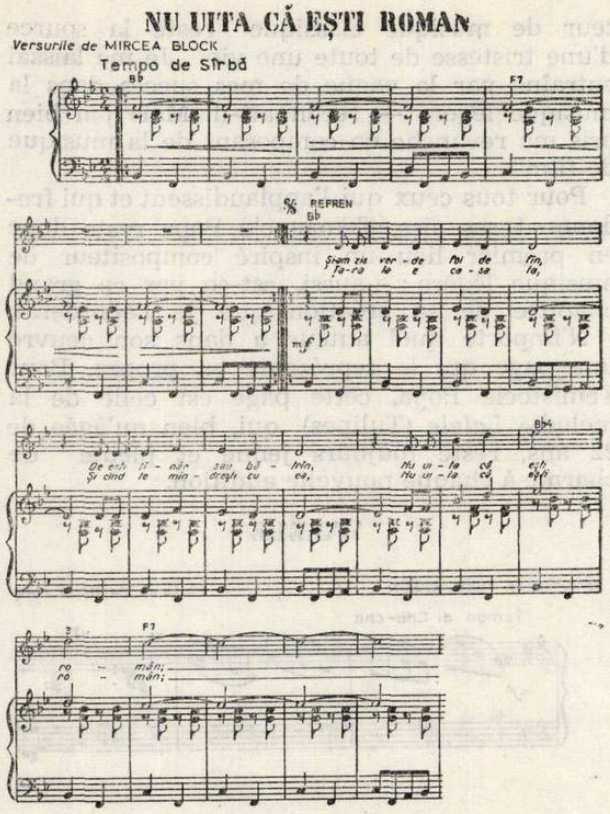
Le compositeur choisit avec soin et ses paroliers et ses interprètes. Eugen Mirea, Mircea Block, Aurel Storin, Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu, Aurel Felea, voici quelques noms seulement sur tous ceux qui lui ont offert la plupart des textes si inspirés de ses pièces. Parmi les poètes roumains d'hier et d'aujourd'hui, reviennent souvent les vers de Topîrceanu, Romulus Vulpescu, Traian Iancu, Valeriu Bucuroiu, Nina Cassian, Adrian Păunescu, D. R. Popescu, Dan Mutașcu, Tiberiu Utan, Nicolae Tăutu etc. Au chapitre des textes de musique légère, des poètes et des paroliers, Temistocle Popa a encore quelque chose d'extrêmement important à dire : „Le texte peut énormément aider la mélodie. Il faut qu'il dise *quelque chose,* il faut qu'il s'adresse à *quelqu'un* en revêtant son message en paroles agencées avec génie. Ceux qui écoutent doivent pouvoir se retrouver dans les vers. La parole doit être directe, naturelle, sensée, parfaitement applicable à l'air, formant un tout harmonieux. Par malheur, on manque de paroliers ! Quant aux poètes, on collabore difficilement avec eux ! Car la poésie, pour être mise en musique, doit avoir un certain rythme intérieur, elle doit se laisser chanter ! Or, les poètes ne réussissent pas toujours à le lui donner. Et puis, il y a encore autre chose : les poètes ne s'approchent

pas de nous autres avec l'amitié que nous aimerions leur voir. La collaboration est absolument nécessaire : parler ensemble, eux et nous... Nous aimerions bien qu'ils veuillent un peu nous écouter aussi... qu'ils nous écoutent et tiennent compte de nos propositions. Sans cela, malheureusement, nous ne pouvons profiter de leurs pièces, aussi bonnes soient-elles sous l'aspect littéraire et c'est grand dommage !".

Cela dit, ce n'est que difficilement qu'avec le temps Temistocle Popa s'est trouvé un petit nombre de collaborateurs dévoués. Ainsi, se souvient-il toujours avec reconnaissance et favorable appréciation de Mircea Block, l'auteur de nombreux textes de musique légère, le signataire de plus d'une centaine de chansons pour enfants et des merveilleux vers qui charment dans ses films intitulés *Veronica* (Véronique) et *Veronica se întoarce* (Véronique revient). Dans une mesure égale, sa collaboration avec Eugen Mirea fut féconde dès la première chanson *(Vîntule din zarea-albastră)* et sur le parcours des 50 autres pièces et quelques revues signées Temistocle Popa. Pareillement de sa collaboration avec Aurel Storin, elle aussi précieuse au compositeur.

Quant aux interprètes ? Quel serait, selon lui, l'interprète idéal de musique légère ? La réponse est complexe, extrêmement substantielle et pleine d'enseignements pour les aspirants à la gloire de ce genre musical : „J'aime les voix chaudes, qui partent du coeur et s'adressent au coeur — voyez-vous, je reviens sans cesse à cette idée. L'interprète idéal... mais, c'est celui qui s'approche, qui *est capable* de s'approcher de ma pièce, dans une égale mesure avec le coeur et l'esprit, sans doute aussi avec son talent... c'est donc celui qui s'entend à faire de ma mélodie une oeuvre d'art ! C'est celui qui possède toutes ces qualités et, en plus, est disposé à travailler avec sérieux et don de lui-même. Celui qui cherche et ne s'arrête pas avant d'avoir trouvé le ton adéquat à ma musique. Je me souhaite des interprètes de profession, non pas de ces amateurs de douzaine qui ont l'audace de monter sur la scène sans aucune école et qui ne rendent ainsi service ni au morceau de musique, ni au public. Je me souhaite aussi des interprètes pleins de modestie, dévoués, mais avec de grandes disponibilités d'interprétation et de jeu de scène, pour lesquels un podium ne soit pas une place publique mais un véritable *sanctuaire !*".

Fidèle à son crédo, Temistocle Popa s'est porté sur les thèmes les plus différents. Des pièces comme *Doina, Omagiu (*Hommage), *Tinere, averea ta e ţara* (Jeune homme, ta fortune c'est le pays), *Ei s-au luptat* (Ils se sont batus) *Ţara unde m-am născut* (Le pays où je suis né), *Nu uita că eşti român* (N'oublie pas que tu es Roumain) témoignent



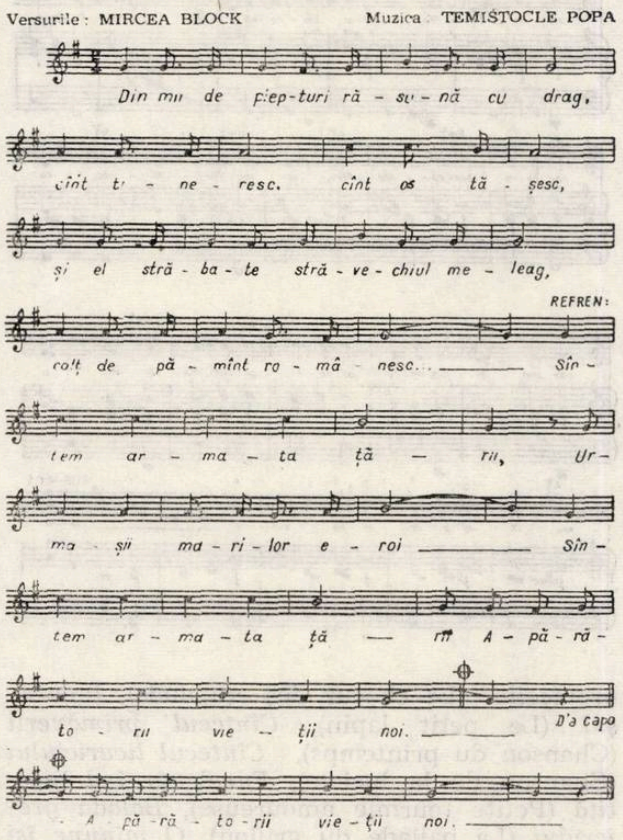
de son élan patriotique, alors que certaines autres mélodies attestent son engagement dans l'essor constructif du pays : *Oraşul de la Dunăre* (La ville sur le Danube), *Hunedoara, Oneşti:* autant de centres ouvriers en développement ; ou bien encore, ces chansons dédiées aux hommes de son pays et à la diversité de leurs métiers : *Fata de la Săvineşti* (La jeune fille de Săvineşti), *Floarea de mină* (Fleur de mine).

Le sérieux et la note professionnelle de son travail de compositeur trouvent leur attestation dans l'impressionnante liste de prix, chaque année remportés tout au long de sa carrière. C'est là une performance sans doute, mais quel labeur aussi ! „J'ai toujours aimé être gagnant — avoue-t-il simplement — et j'ai lutté pour l'être ! Les concours, les compétitions m'ont toujours émoustillé ! Je n'ai jamais supporté être un simple participant. Le plus notable prix que j'aie remporté fut le Grand Prix du Festival de Mamaia — édition 1969 — pour ma chanson *Din totdeauna pe acest pămînt* (Depuis toujours sur cette terre). D'habitude, je me prépare très sérieusement pour de pareils concours ou festivals. Pour le premier choix je présente ordinairement quelque huit mélodies dont, sûrement, trois ou quatre auront la chance d'être choisies pour le concours et une remportera un prix ! Mais j'y mets du sérieux, de l'attention constante et surtout du travail ! C'est le seul secret de

la réussite. J'ai beaucoup désiré être gagnant ...mais, pareillement, ai-je beaucoup travailler pour l'obtenir...".

Le fait est que Temistocle Popa a gagné chaque fois. A toutes les éditions du Festival de Mamaia il a obtenu quelques prix (depuis 1963 et jusqu'à la dernière édition de 1976). Les concours „Mélorythme '79" et „Mélorythme '80" lui en attribuèrent aussi. A toutes les éditions du Festival de la Chanson militaire, il s'est dénombré parmi les gagnants de prix. Son travail a donc été pleinement récompensé, sans oublier la meilleure récompense — les applaudissements d'un public enthousiaste et fidèle qui l'apprécie et affectionne ses pièces, tout en exigeant sans cesse de lui, pour l'avenir, des mélodies de la même qualité.

SÎNTEM ARMATA ŢĂRII



Mais il est temps de revenir au genre „revue" auquel Temistocle Popa accorde tant d'attention. Ses débuts dans ce domaine furent des numéros de revue isolés, dans des spectacles signés par divers auteurs. Mais, bientôt, il arrive à composer tout seul la musique de spectacles entiers. On se souvient de *Jos pălăria* (Chapeau bas) — la première revue composée rien que par lui-même (1965), sur des textes de Ion Russ et Stelian Filip —, *În halat şi papuci* (En robe de chambre et pantoufles), *Mica publicitate* (Petites annonces), et ainsi de suite, à raison d'une revue annuellement, jusqu'à ces grands succès que lui valurent son *Mexico-Melody* (parolier : Alecu Popovici), *Se caută o vedetă* (On cherche une vedette) (parolier : Aurel Felea), *Revista are cuvîntul* (La revue a la parole) (parolier : Eugen Mirea), *Din grădina bucuriilor* (Du jardin des joies) (parolier : Aurel Felea), *Revista în luna de miere* (Lune de miel pour la revue !) (parolier : Cornel Constantinescu). Enfin, son grand succès actuel, *Vorba lui Tănase* (Comme disait Tănase) (parolier : Cornel Constantinescu), qui fait salle comble chaque soir au théâtre de variétés. Connaissant certaines de ses opinions sur le passé, le présent et notamment l'avenir de ce genre, je vais à nouveau lui donner la parole : „J'aime énormément la revue — nous dit Temistocle Popa. C'est un spectacle agréable, déconnectant, dont le public a grand besoin. Ce genre a injustement été taxé de «pas sérieux». Certes, sur les planches, il y a de jolies filles, des filles attrayantes, parce que *c'est cela qu'il faut !* Mais, avec tout cela, la revue n'est pas et ne doit pas être vulgaire. Une revue implique, il faut l'accepter, la caricature. Et même une certaine dose de vulgarité, car dans une revue, les moeurs ne peuvent être dépeintes décemment, tout au moins dans les limites rigides de ce que l'on appelle ordinairement «décent»... Mais, en lui même, ce théâtre, comme tout autre, est sérieux, on y travaille assidûment, et le jeu de scène, les textes, la musique essaient de corriger certains vices. Le spectateur doit bien s'attendre à trouver cela dans une revue, dans ce genre d'art — je dis «genre d'art» parce que, ici autant qu'ailleurs, il *s'agit effectivement* d'une manifestation artistique ! Une revue ne saurait être davantage que ce que son nom même indique : vous la prenez, vous la feuilletez, vous y trouvez un peu de tout, ça vous amuse, et vous retenez d'elle ce qu'elle contient de mieux".

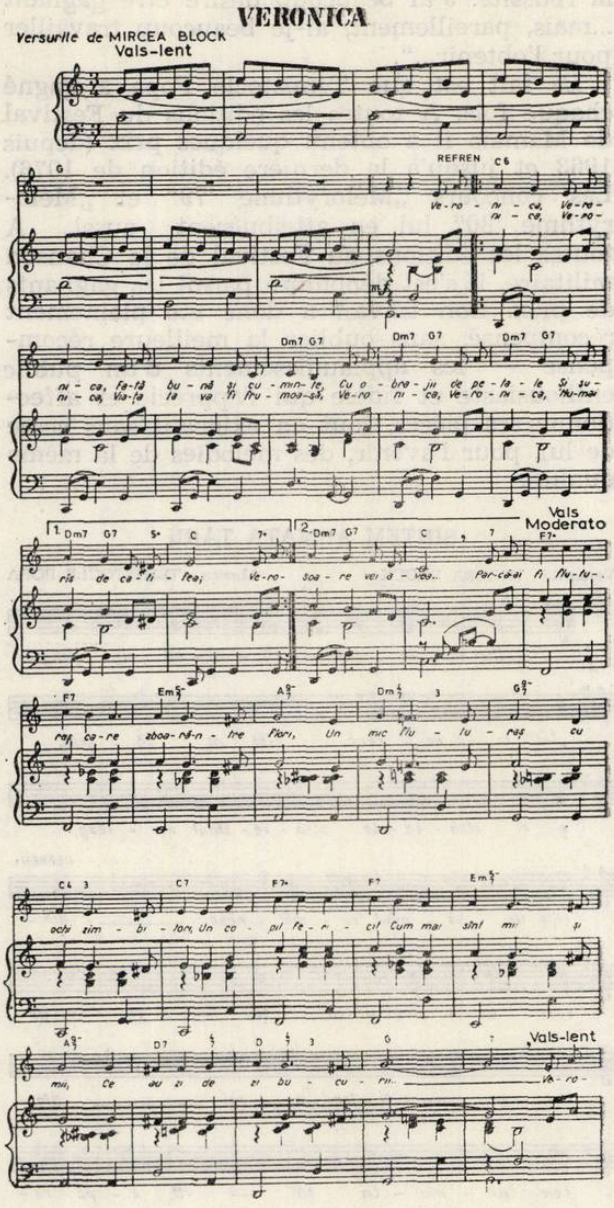
Que notre compositeur ait pris très au sérieux le genre musical, ses réussites internationales nous le prouvent : en 1978, son spectacle *„Super Shaw Bucarest"* attise l'enthousiasme des Munichois, après qu'une dizaine d'années auparavant, les Parisiens, à l'Olympia, avaient applaudi *„Le Grand Musical de Roumanie"* (1967).

On ne saurait clore ce chapitre de la musique de scène sans rappeler ici la musique de théâtre composée par Temistocle Popa pour : *Aceşti îngeri trişti* (Ces anges tristes) de D. R. Popescu, *Isabela, trei caravele şi un mare mincinos* (Isabelle, trois caravelles et un grand menteur) de Dario Fo, *O familie îndoliată* (Une famille en deuil) de H. Nušić.

La musique pour enfants, les chansons, les choeurs, les spectacles de théâtre ou pour le petit écran, voici autant d'autres formes de manifestation artistique extrêmement agréables pour Temistocle Popa et auxquelles il

accorde toute son attention ainsi qu'une bonne partie de son énergie créative. Soucieux des exigences de ses jeunes auditeurs et interprètes, il trouve le droit chemin menant à leurs coeurs. On le sent, à la joie avec laquelle ceux-ci écoutent, sur le vif ou à la TV, ses chansons de divertissement, de travail, d'excursions, de vacances, écolières, pour parents et pour aïeux, pour amis, toutes ces mélodies comprises dans des spectacles ou des pellicules comme *Semne şi litere* (Signes et lettres), *Carnavalul* (Le carnaval), *Ca bunicii din poveste* (Grands-parents de conte de fée), *Cireşarii* (Les cerisiers), *Echipa de pe strada mea* (L'équipe de ma rue). Avec quelle bonne humeur sont fredonnés ses „chants", *Cîntecul berzei* (Le chant de la cigogne), *Cîntecul vîntului* (Le chant du vent), *Cîntecul grădinarului* (Le chant du jardinier), *Cîntecul mecanicului* (Le chant du mécanicien), *Cîntecul chimistului* (Le chant du chimiste), *Hărnicuţa* (La toute appliquée) etc., ou bien avec quel élan sont interprétés ses choeurs comme *Drag pămînt românesc* (Chère terre roumaine), *Soarele şi pionierii* (Le soleil et les *pionniers* de l'école), *Ţara mea* (Mon pays), *Răsună cîntecul pionierilor* (Résonne le chant des *pionniers), Imn pionieresc* (L'hymne des *pionniers* de l'école) etc. „Comment envisagez-vous la musique pour enfants" — lui ai-je demandé. Et Temistocle Popa de me répondre : „Aussi sincère que possible, aussi légère que possible, aussi mélodieuse que possible, aussi apte à former leur goût. Légère, donc, à mon sens, de bonne qualité. Facile à retenir, écrite dans un ambitus accessible. J'aime beaucoup écrire pour enfants ! De ce point de vue, les *Véroniques* m'ont effectivement délecté !".

Cette allusion aux *Véroniques,* à „ses" Véroniques, nous facilite l'abord de sa „seconde profession" : la musique pour enfants qui accompagne des pellicules leur étant destinées. Extrêmement nombreux, ces films sont, chacun, une réussite en bonne partie grâce à sa musique. Le film musical à proprement parler comprend des titres s'adressant aux tout jeunes : *Veronica, Veronica se întoarce* (les voici, ses bien-aimées Véroniques !), *Mama* (Maman), *Saltimbancii* (Les saltimbanques), *Un saltimbanc la Polul Nord* (Un saltimbanque au Pôle Nord). C'est par ce genre de musique filmique qu'il est devenu si populaire. Les généreux scénarios des films pour enfants lui ont offert des occasions idéales pour composer et lancer des mélodies reprises par la suite à l'infini dans les spectacles d'écoliers, à la Radio, TV etc. Qu'aurait-il pu mieux souhaiter qu'entendre, comme cela lui arrive, d'une génération à l'autre, fredonnées par ces tendres voix enfantines, des mélodies de sa plume de compositeur ? Ces historiettes — *Povestea lupului* (L'histoire du loup), *Romanţa vulpii* (La romance du renard), *Corul*



brotăceilor (Le choeur des crapauds), *Iepuraşul* (Le petit lapin), *Cîntecul primăverii* (Chanson du printemps), *Cîntecul licuriciului* (Chanson de la luciole), *Furnicuţa îndrăgostită* (Petite fourmie amoureuse), *Balada greierului* (La ballade du grillon), *O minune îşi doreşte fiecare* (Tout un chacun désire un miracle) — incluses, entre autres merveilleuses mélodies, dans la musique du film *Veronica* et gravées sur disques grande taille, vite épuisés, témoignent de l'immense popularité dont il jouit dans le monde des tout petits comme des adultes. Arrivés à ces derniers, disons que Temistocle Popa a su les séduire par le truchement de pellicules leur étant adressées en propre. Elles relèvent de quelques catégories distinctes : les films-comédies musicales — le grand succès avec *Cîntecele mării* (Les chansons de la mer) dans la mise en scène de Francisc Munteanu renferme certains refrains fameux : *Să cîntăm chitara mea* (Chantons ma

guitare), *Sînt o fată ca oricare* (J'suis une jeune fille comme les autres), *Eu, tu și-o umbrelă* (Moi, toi et un parapluie), *De unde oare ai venit ?* (D'où donc viens-tu ?) ; ou encore cette autre pellicule de Francisc Munteanu toujours, *Mélodies, Mélodies*, comprenant des morceaux comme *La sfîrșit de săptămînă* (Week-end), *Uite-așa începe-un vis* (C'est comme ça que le rêve commence), *Tangoul CFR* (Le tango des C.F.R.), *Pe strunele bucuriei* (Sur les cordes de la joie) ; les films musicaux proprement dits *Tinerețe fără bătrînețe* (Jeunesse sans vieillesse) d'Elisabeta Bostan, la série des *Véroniques*, des *Saltimbanques* et *Un Saltimbanque au Pôle Nord* (déjà cité comme chanson) inspirés du roman de Cezar Petrescu *Fram, ursul polar* et dans la mise en scène de la même Elisabeta Bostan ; les films artistiques de long-métrage : *Cerul începe la etajul III* (Le ciel commence au troisième) de Francisc Munteanu, *Astă seară dansăm în familie* (On danse ce soir en famille) et *Eu, tu și Ovidiu — grăbește-te încet* (Moi, toi et Ovide — dépêche-toi lentement) dans la mise en scène de Geo Saizescu, *Sfînta Tereza și Diavolii* (Sainte Thérèse et les Démons) du même Fr. Munteanu, *Despre o anume fericire* (A propos d'un certain bonheur...), *Tată de duminică* (Père de Dimanche), *Singurătatea florilor* (Solitude des fleurs,) dans la mise en scène de Mihai Constantinescu ; les longs métrages pour enfants *Piratii din Pacific* (Les pirates du Pacifique), *Insula comorilor* (L'île des trésors) — ces deux derniers films inspirés de Jules Verne et réalisés avec la collaboration d'une firme cinématographique française —, *Roșcovanul* (Le rouquin) dans la mise en scène de Fr. Munteanu.

Plus de 35 films signés T.P. côté musique. Il ne faut pas s'en étonner puisque „C'est par le film que je fus, que je suis véritablement moi-même — nous rappelle-t-il —, que j'ai réussi à voir se réaliser mon rêve d'être compositeur d'opus symphoniques. J'ai réussi à me détacher du texte pour ne plus me faire entendre que par la *mélodie*". Quel est donc son style de composer pour le film ? „Je commence par lire le scénario, je réfléchis à l'idée du film, je me concentre sur celle-ci et je m'efforce à la caractériser à travers les sons, dans son entier comme par épisodes. Ce n'est qu'après que je me confronte avec la pellicule, que j'ajoute à l'oreille, à l'esprit, mon oeil. Généralement, lorsque cette musique est presque prête, il m'arrive rarement d'y changer quelque chose. Je compose donc en deux étapes : après la lecture du scénario et, secondément, après avoir visionné la pellicule. Mais le moment le plus fécond, le plus important et le plus agréable, est celui, où demeuré seul avec moi-même, je crée les sons qui peuvent se substituer aux paroles. Cela me semble fantastique! Je suis parfaitement conscient de l'importance de la colonne sonore dans un film ! On sait fort bien à quel point le niveau de l'image augmente, quand le son est ce qu'il faut. Cela me sollicite, me stimule".

Oui, personne ne doute plus que sur le parcours d'une existence vouée à la création, Temistocle Pope a réussi en effet à faire naître sous sa plume inspirée des pages de valeur réelle, lui assurant le succès et l'affection des auditeurs de tous les âges, ainsi que d'insistantes sollicitations de la part des cinéastes, une vente extrêmement rapide de ses disques etc.

Quant à moi, j'ai essayé de surprendre dans ces pages le compositeur Temistocle Popa de la façon proprement indiquée par lui : „Ecrivez donc sur moi comme vous le feriez d'un homme qui aime les amis, l'amour, la paix, qui travaille beaucoup... C'est ainsi que j'aimerais que vous écriviez sur moi, c'est ainsi que je souhaiterais être découvert, au travers de vos pages, par tous ceux qui sont arrivés à m'aimer".

Ce ne fut pas trop ardu car les données de son activité sont éloquentes et n'ont pas besoin de publicité. Elles suffisent pour tracer de façon prégnante le portrait d'une personnalité qui s'est imposée dans le paysage de la musique roumaine contemporaine. Un dernier aspect cependant, mais hautement concluant : sur sa table de travail se trouvent en permanence non pas moins de trois scénarios qui attendent leur revêtement sonore, alors que dans son esprit et son coeur se pétrissent lentement, mais fécondément, tant de mélodies de musique légère ayant elles aussi droit, à coup sûr, à la gloire qu'apporte le refrain qui s'envole de l'un à l'autre... C'est, je pense, la meilleure image du mode dont Temistocle Popa envisage l'avenir.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 11 48 p. București — Noiembrie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 1126, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I :
Concertul susținut de formațiile Inspectoratului general al muzicilor militare, ansamblului „Doina" al Armatei și Școlii militare de muzică cu prilejul aniversării făuririi Statului național unitar român de la 1 decembrie 1918. Dirijor : colonel Emilian Ursu.

I. P. Informația — c. 1678

42. 416

Prețul Lei 15

12

DECEMBRIE 1983

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR 12 (375) DECEMBRIE 1983

UNIREA CEA MARE

Poporul român serbează la 1 decembrie al acestui an împlinirea a şase decenii şi jumătate de la istoricul act al unirii Transilvaniei cu România, punct culminant al procesului de făurire a statului naţional unitar român, rezultat legic obiectiv al dezvoltării naţiunii noastre. Marea Unire a reprezentat o acţiune revoluţionară, la înfăptuirea căreia a participat întregul popor, constituind un pas hotărîtor spre stadiul actual de unitate şi înflorire al României zilelor noastre în drumul ei victorios spre construirea socialismului şi comunismului.

Definind acest moment de însemnătate istorică, tovarăşul Nicolae Ceauşescu arăta într-o succintă dar cuprinzătoare formulare că : „Marea adunare populară de la Alba Iulia, care a proclamat unirea Transilvaniei la patria-mumă, uriaşele manifestări organizate de masele populare din toate provinciile româneşti au consfinţit voinţa de unire a întregii noastre naţiuni. Unirea a fost încununarea victorioasă a luptei seculare duse de cele mai înaintate forţe ale poporului român din Moldova, Muntenia şi Transilvania, de cărturarii şi marii gînditori ai neamului, a activităţii desfăşurate de elementele revoluţionare, de militanţii socialişti, a aspiraţiilor şi voinţei întregului popor român".

Marea Unire din 1918 a însemnat un act de dreptate istorică, realizat prin enorme sacrificii aduse de-a lungul unei mari perioade de luptă pentru izbînda cauzei sfinte a poporului român care a trăit drama despărţirii fraţilor prin graniţe artificiale, nedrepte, trase pe harta şi pe însuşi trupul patriei.

Născut în spaţiul carpato-dunărean-pontic, poporul nostru, format ca o entitate distinctă, a avut dintotdeauna conştiinţa clară a obîrşiei sale daco-romane, înfruntînd grele încercări pentru apărarea fiinţei sale, luptînd cu înverşunare pentru unirea într-un singur stat a provinciilor româneşti situate de o parte şi de alta a Carpaţilor. Pivot al unităţii româneşti, Carpaţii simbolizează leagănul etnogenezei noastre, al continuităţii şi menţinerii nealterate a unităţii neamului, scut de apărare al existenţei poporului nostru care în zilele de restrişte s-a înfrăţit cu codrul.

Unirea de la 1 decembrie 1918 reprezintă cheia de boltă a dezvoltării viitoare a statului naţional, făurit prin Marea Adunare populară de la Alba Iulia, consfinţind voinţa de unire a întregii suflări româneşti. Venind în coloane ordonate, peste o sută de mii de participanţi s-au adunat pe cîmpul lui Horea declarînd că sînt hotărîţi mai bine să piară decît să mai sufere sclavia şi atîrnarea. Alături de ţărani s-au aflat şi muncitori, mişcarea socialistă, depozitară a celor mai înalte tradiţii de luptă revoluţionară. Aşa cum se arăta în textul convocării Adunării de la Alba Iulia : „Istoria ne cheamă la fapte". Ecoul acestui act de voinţă naţională, patriotică s-a auzit pretutindeni. El este puternic şi astăzi, la distanţa celor 65 de ani care au trecut de atunci, consemnat nu numai de documentele vremii, ci, din fericire şi de martorii oculari pe care avem bucuria de a-i auzi povestind cu inima plină de mulţumire cum a fost în acele fierbinţi zile de pregătire şi de înfăptuire a istoricului act pe care întregul nostru popor îl sărbătoreşte în noile condiţii ale ţării, libere, independente şi prospere.

Timpul care a trecut de la Unirea cea mare a marcat evenimente de importanţă vitală pentru ţară şi popor. Ridicînd pe o treaptă nouă tradiţiile revoluţionare, partidul politic al clasei muncitoare cel mai demn şi consecvent apărător al aspiraţiilor de dreptate şi libertate naţională şi socială, Partidul Comunist Român, a condus lupta maselor populare pentru înlăturarea exploatării şi asupririi, împotriva fascismului şi războiului, organizînd succesul revoluţiei de eliberare din august 1944, deschizînd larg calea spre timpurile noi pe care le trăim.

Unit în cuget şi voinţă, strîns unit în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, poporul îşi făureşte un prezent de demnitate şi progres, pe temelia adîncilor prefaceri revoluţionare, înnoitoare, a egalităţii în drepturi a tuturor cetăţenilor, a

dezvoltării armonioase a tuturor meleagurilor noastre. Strînsa unitate națională ne dă posibilitatea să surmontăm obstacolele perioadei actuale de acută criză economică ce domnește în lume, reușind să ducem la bun sfîrșit îndrăznețele planuri stabilite de partid care au ca scop continua creștere a bunăstării oamenilor muncii, deplina afirmare a personalității umane.

Anii care au trecut de la cel de-al IX-lea Congres al partidului, de cînd în fruntea partidului și statului se află tovarășul Nicolae Ceaușescu, marele bărbat de stat, personalitate proeminentă a lumii contemporane au însemnat ani de victorii fără precedent care se înscriu cu litere de aur în cronica României contemporane.

Iubind pacea și luptînd pentru apărarea ei, poporul nostru întîmpină sărbătoarea care încheie această lună încărcată de evenimente memorabile — Ziua Republicii — cu noi și mari succese, menite să consolideze eforturile de pace, să afirme în continuare vocația pașnică a poporului român, lupta lui pentru înțelegere și colaborarea între toate popoarele lumii.

Generoasele resurse ale identității creatoare

Viața noastră spirituală implică o permanentă perfecționare a căilor și mijloacelor de modelare a noii conștiințe, de formare a omului nou, impune o susținută acțiune de mobilizare a energiilor creatoare ale maselor de oameni ai muncii în raport cu idealurile socialismului și comunismului. Într-un atare context, puternic jalonat de tezele cuprinse în Expunerea Secretarului General al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative de la Mangalia, aprofundarea rolului muzicii în viața societății noastre constituie o sarcină de prim ordin a muzicologiei și criticii muzicale românești.

Dezbaterea de față consemnează opiniile compozitorilor Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Aurel Stroe, Liana Alexandra și Sorin Lerescu și ale muzicologilor Vasile Tomescu și Vasile Donose.

Vasile Donose : Trăsătura distinctă a muzicii românești ca parte integrantă a culturii socialiste — și deci ca formă specifică a conștiinței socialiste — o constituie caracterul ei unitar, în sensul că ideile exprimate, valorile care o structurează, se află în raporturi de fructuoasă interdependență, de fertilă convergență și complementaritate. Este vorba de o unitate ideologică, estetică ce se concretizează în unitatea dintre muzica cultă și muzica populară, dintre gîndirea componistică și gîndirea teoretică muzicală, dintre practica și estetica compozițională. Promovarea consecventă a valorilor acestei muzici reprezintă un principiu fundamental al politicii culturale a statului nostru socialist, al concepției revoluționare profund științifice promovate de Secretarul General al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

„Un rol important — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la consfătuirea de la Mangalia — revine în această direcție Festivalului Național «Cîntarea României», devenit într-adevăr o mișcare cultural-artistică de mase, dar care trebuie îmbunătățită și îmbogățită astfel încît prin toate manifestările sale să servească educării revoluționare, formării omului nou. Să cultivăm sentimentul dragostei față de patrie și popor, să dezvoltăm muzica, dansul românesc, tot ceea ce este creația poporului nostru ; nu trebuie să se alerge după nu știu ce muzică sau dansuri importate din altă parte ; fiecare popor își are muzica, își are dansul său, își are creația sa și noi avem o creație minunată a poporului nostru și trebuie să o cultivăm, să o dezvoltăm, să o ridicăm la un nou nivel, superior, să o așezăm pe baze și mai temeinice, pe baza concepției revoluționare despre lume".

Vasile Tomescu : Au fost propuse pentru dezbatere idei care stimulează o adevărată exegeză a culturii muzicale românești contemporane. În ceea ce privește personalitatea muzicii noastre în contextul spiritual al României Socialiste, cred că aceasta se definește în raport cu atașamenul ei la tradițiile culturii muzicale naționale, cu participarea ei la dezbaterea și concretizarea artei sonore din epoca modernă și contemporană. Ea se definește, de asemenea, prin unitate în diversitate. Dacă ne referim la dinamismul muzicii noastre de azi, la infinita ei diversitate, la deschiderea nelimitată spre tot ce se cucerește în muzică pe plan universal, trebuie să arătăm că acesta este rezultatul epocii des-

chise prin cel de al IX-lea Congres al Partidului, un rezultat al efervescenței creatoare caracteristică în general vieții culturale din patria noastră în ultimii 18 ani.

Este știut că anumite orientări dogmatice care s-au manifestat în trecut au fost depășite prin angajarea profundă, plenară a oamenilor de muzică pe drumul creativității autentice, în măsură să exprime viața spirituală a națiunii socialiste.

Doru Popovici : Muzica românească s-a format prin îmbinarea armonioasă a elementelor de bază, care constituie clasicismul nostru, pornind de la folclorul românesc, de la cîntecul și dansul popular, cu cele mai caracteristice mijloace de expresie ale artei sonore universale. Sîntem un popor de un clasicism structural și în acest sens desigur că trăsătura de bază este echilibrul, unitatea muzicii noastre și totodată profundul ei umanism. În muzica noastră predomină temele majore. Și în acest sens am putea spune că există o adevărată „simfonie" a dragostei de țară, un fel de „stea polară" a creatorului român. Nu lipsesc tematica istorică, tema muncii, tema păcii, ideea prieteniei între popoare, temele legate de trecutul de luptă al poporului, oglindite în special în muzica corală, în muzica simfonică, vocal-simfonică, de operă și balet. Muzica noastră reflectă dimensiunea istorică a luptei Partidului Comunist Român pentru libertate și dreptate socială, pentru independența națională.

Sînt cîteva caracteristici esențiale ale muzicii românești, care îi definesc personalitatea : cantabilitatea, inspirația din folclor, o mare varietate de stiluri și o unitate în sensul etosului comun, al spiritualității românești. Putem spune că muzica românească reprezintă un factor specific de educație patriotică. Ea se află la polul opus față de acea autonomie a esteticului, a „artei pentru artă", a artistului „izolat în turnul de fildeș", reprezentînd o artă angajată, cu un puternic sens educativ, o artă care vibrează în consonanță cu luminozitatea acestui „ev aprins". Consider că în ultimii 18 ani s-a conturat drumul larg al muzicii românești, deoarece au fost înlăturate unele aspecte dogmatice. Putem arăta că în momentul de față există nu o libertate haotică, pe care noi nu o acceptăm — nici o mare epocă creatoare nu a acceptat-o — ci o disciplină a libertății, un raport fidel între tradiție și inovație, între național și universal. Căutările cu scop în sine duc nu la avangardă ci la ariergardă. Tot astfel, cercetarea atentă și preluarea tradiției în sens creator duc de regulă la înnoiri autentice.

Vasile Donose : Problema libertății de creație comportă, cred, o serie de considerente de ordin moral, politic și estetic. În ce sens trebuie, însă înțeleasă o astfel de libertate ? Creatorul de muzică este chemat de istorie să pătrundă esența legilor de dezvoltare a societății, a artei și pe baza stăpînirii acestora să fructifice atributul libertății. Este o chestiune de etică superioară a creatorului dăruit interesului general al societății. În socialism, tocmai datorită cunoașterii aprofundate a legităților din domeniul fenomenelor sociale se poate realiza o îmbinare armonioasă a intereselor individuale cu cele generale. O atare înțelegere și abordare a problemei îi conferă creatorului, în speță compozitorului, capacitatea de a se manifesta pe deplin. De altfel, cum ar fi posibilă dezvoltarea atît de vertiginoasă a muzicii românești cu o personalitate atît de distinctă în contextul culturii popoarelor, fără înțelegerea deplină a imperativelor sociale, fără dăruirea în sinceritate și libertate a efortului creator al muzicienilor noștri ?

Aurel Stroe : Dacă dezbatem situația muzicii românești la ora actuală în comparație cu ceea ce era în trecut este evident că se remarcă o sporire a dimensiunilor ei. Există un număr mult mai mare de compozitori, un dinamism extraordinar al ideilor și experiențelor, există ramificații stilistice mult mai mari. Într-o anumită măsură acest lucru se întîmplă pe plan mondial. Dacă în trecut existau anumite tendințe dominante — pe la 1790 clasicismul, pe la 1840 romantismul, dacă prin anii 1945—1960 domina muzica serială și post-serială, dacă apoi a început muzica aleatorică în paralel cu muzica electronică — în ultimul deceniu, aș spune, nu cred că mai există o anumită direcție predominantă. Pe plan mondial se constată o tendință de manifestare liberă a personalității fiecărui muzician, de unde și o anume diversificare în orientări. Același lucru aș putea spune că se observă și în muzica românească. Sînt compozitori foarte diferiți care scriu în același timp și acest lucru mi se pare a fi pozitiv.

Ar fi greu de sistematizat și ar fi greu să pui cîteva etichete prin care să încerci o asemenea clasificare. Sigur că după ce se așterne un anumit timp, cînd luăm o anumită distanță față de fenomenul respectiv vom putea observa poate anumite linii de forță care să caracterizeze momentul în care ne aflăm.

Vasile Donose : Cred că în definirea stilurilor, personalităților, curentelor și a acestei ramificații impresionante de personalități în muzica românească contemporană ar trebui să pornim de la tendințele majore „matcă". Și după părerea mea, două ar fi direcțiile majore din care se nutresc stilurile și curentele contemporane, inclusiv în muzica românească : primul ar fi neoclasicismul — unui Hindemith, unui Bartók, unui Enescu, unui Prokofiev, unui Șostakovici ; și al doilea ar fi expresionismul.

Aurel Stroe : E greu de făcut asemenea clasificări pentru că ambele sînt noțiuni care nu au fost niciodată prea bine definite. Am impresia că neoclasicismul ca atare este o noțiune atît de vagă încît poate să cuprindă compozitori foarte, foarte diferiți. Cînd eram eu tînăr, opus neoclasicismului era considerat Schönberg. Deunăzi auzind pe cineva că-l consideră pe Schönberg „neoclasic" am rămas puțin contrazis. Pe urmă, gîndindu-mă mai bine zic : da, într-adevăr, noțiunea de neoclasic este atît de rău formulată, marginile ei sînt atît de neclare, de fapt ca și miezul, încît este foarte ușor să-l pui pe Hindemith, la un moment dat alături de Schönberg, alături de Erik Satie, de Poulenc, de Dinu Lipatti și așa mai departe — și toți sînt neoclasici.

Școala românească, de care vorbim noi acum, care este în actualitate s-a ivit prin deceniile 5—6. Oare această școală mai poate fi atașată unora dintre aceste curente ? Dacă ar fi existat vreodată cu adevărat „neoclasicismul", el în acest moment era mort. Dacă a existat vreodată, să spunem, în stare pură „expresionismul" și el la această dată era mort. Dacă am încerca să categorisim compozitorii români în neoclasici, expresioniști ș.a.m.d. riscăm să arătăm un anumit anacronism al școlii românești, al muzicii românești actuale. Și atunci nu este mai practic să găsim pentru fiecare compozitor tendințele care îl caracterizează în timpul nostru ?

Vasile Donose : Ideea de a aduce în discuție cele două tendințe dominante ale începutului de veac se justifică prin necesitatea de a stabili filiații între multitudinea curentelor, personalităților și stilurilor muzicii românești, evidente și în creația tinerilor compozitori. O tradiție care poate fi percepută și sub raportul mijloacelor de expresie, sub raportul propriu-zis al limbajului și sub raportul concepției estetice generale.

Aurel Stroe : Mi se pare extrem de important faptul că în ultimii ani impactul electronicii în muzica contemporană a fost extrem de puternic și acest lucru a început să se simtă și la compozitorii români. Este interesant că de muzica electronică și de diverse aspecte și corolare ale ei au fost interesați compozitori din mai multe generații. Sînt interesați compozitori foarte tineri dar sînt interesați și compozitori care se apropie astăzi de 60 de ani, deopotrivă. Impactul nu este numai sub forma creării de benzi electronice ci sub o formă mai generală, a gîndirii, a articulării gîndirii lor. De exemplu un anumit lucru cu calculatoare electronice care s-a făcut la noi încă de la începutul anilor 1960 a modificat modul de a-și pune problema în însuși actul de creație al compozitorilor. Acest lucru s-a observat mult prea puțin. Chiar atunci cînd acești compozitori au scris muzică instrumentală, vocală ș.a.m.d. lucrul lor cu calculatoarele electronice, sau consecințele pe marginea experiențelor pe care le făceau unii din colegii lor au fost extrem de importante.

O altă tendință interesantă este concretizată în muzica improvizată, sau cum se numea mai de mult muzica aleatorică. Sigur că între „aleatoriu" și „improvizat" există o anumită diferență, însă am impresia că în muzica românească a dominat aspectul muzicii improvizate. Să înțelegem bine : improvizat în muzică nu însemnează o improvizare a gîndirii ci punerea în evidență a unei facultăți de creație imediată în strînsă legătură cu interpretul, o anumită libertate care i se dă interpretului de a crea și el (compozitorul își asociază pe interpret în procesul de creație într-un mod mai strîns decît făcuse în perioada clasică). Întotdeauna interpretul a fost și el un creator dar în muzica contemporană interpretul-creator constituie un caz aparte care merită să ne atragă atenția. Și acest lucru s-a manifestat în ultimii 20 de ani deopotrivă la generații diferite.

Sorin Lerescu : O tendință foarte importantă mi se pare aceea care ține de muzica „multi-media", avînd două direcții : e vorba de direcția unui gest care să însoțească actul interpretării, muzica — interpret — și de direcția spectacolului total, a infuzării cîtorva surse vizuale, care se adaugă sursei fundamentale a muzicii în ideea realizării unui spectacol total. Teatrul instrumental capătă în zilele noastre o dezvoltare fără precedent și vreau să aduc în acest sens exemplul compozitorilor Aurel Stroe și Nicolae Brînduș. Este de subliniat faptul că compozitorii citați și alții ca ei se gîndesc la un „metalimbaj". Și cred că această direcție contemporană a muzicii este de foarte mare importanță și prin sincretismul pe care îl aduce vis-à-vis de toate celelalte arte din sistemul unei culturi.

Maeștrii muzicii românești contemporane, prin lucrările lor au deschis drumuri proprii procesului componistic, esteticii muzicale, modului de interpretare a unei muzici și mă gîndesc în primul rînd la Aurel Stroe, care cu operele *Orestia I* și *Orestia II* se înscrie pe linia unei estetici personale, unei gîndiri originale, a sunetului și a relațiilor care îl potențează. Mă gîndesc la Nicolae Brînduș care prin orientarea pe care o imprimă muzicii, prin modul original și foarte nou în ceea ce privește mijloacele de expresie este exponentul unei generații care mai cuprinde compozitori ca Octavian Nemescu, Corneliu Cezar și alții.

O altă generație de compozitori care se afirmă în peisajul componistic autohton este aceea lui Iancu Dumitrescu. Este o generație care aduce anumite valențe ce se pot implica într-o estetică extra-europeană dar în același timp cu rapel la folclorul autohton, sublimat și gîndit ca un model. Și desigur, ar mai tre-

bui amintită generația tinerilor compozitori care sînt foarte diferiți ca orientări stilistice și care încearcă prin prisma diferitelor direcții de dezvoltare a materialului sonor să-și creeze un drum propriu, să dezvolte influențe din muzica post-serială și dintr-o muzică de sorginte neoromantică. Și în acest sens mă gîndesc la Fred Popovici. Cealaltă direcție a muzicii tinerilor compozitori care se referă la un neo-tonalism, la o reîntoarcere la gestul clasic al compunerii muzicii și care se pare că are un succes deosebit astăzi îl cuprinde pe Șerban Nichifor, un compozitor de mult afirmat.

Ștefan Niculescu : Problema este vastă, s-ar putea scrie o carte sau mai multe cărți. Ea s-ar putea pune dintr-o perspectivă subiectivă pentru că obiectivitatea în acest domeniu e greu de atins. Aș spune ceva interesant și anume că muzica din prima jumătate a secolului XX diferă sigur în mare măsură de muzica din a doua jumătate a secolului XX — încă neconsumat — și totuși există anumite linii directoare care se perpetuează și în a doua jumătate a secolului XX — ba încă mai mult, anumite aspecte ale unor orientări din prima jumătate au avut răgaz acum să se împlinească încă mai mult decît în prima jumătate a secolului XX. Pentru o oarecare sistematizare am putea reduce prima jumătate a secolului XX la următoarele orientări : o orientare către muzicile arhaice, muzicile care nu sînt așa zis „culte", dar asta nu înseamnă că sînt „inculte", către muzicile populare în general din zona Europei de Est sau de Sud și care după cel de al doilea război mondial s-au extins la toate muzicile arhaice care au început să fie cunoscute pe glob, de pildă — muzica indiană, muzicile extrem-orientale etc.

O altă tendință importantă este cea care duce mai departe tradiția cultă europeană și neglijează fenomenele de cultură arhaică : postromantism, școala vieneză nouă care s-a perpetuat și ea după cel de al doilea război mondial în toate orientările pe care le știm. Deci o cercetare raționalistă de tip european.

O altă orientare apărută în Europa secolului XX s-a numit „neoclasicism". Acest „neoclasicism" s-a și numit, cîndva, reîntoarcere la Bach, deci revenire la Bach. Se spunea de pildă despre Stravinski, puțin ironic, că el face, un fel de Bach cu „basi" falși. Deci o gramatică similară lui Bach dar care sună fals, nu sună așa de consonant ca la Bach. Însemna deci o revenire la Bach, dar o revenire totuși creatoare care aducea un element novator în domeniul armonic, sau în alte domenii. Această tendință „neoclasică" o putem constata și astăzi în orice încercare de revenire la un anumit trecut din istoria muzicii culte europene. Și asemenea reveniri sînt foarte puternice în momentul de față. De exemplu — ele se numesc : „neoromantism", „neoimpresionism", cum ar fi de plidă revenirea la Wagner, sau revenirea la Brahms ; unii revin chiar la Haydn, dar spre deosebire de „neoclasicismul" dinainte de al doilea război mondial această revenire la momente de cultură, deci la convenții culturale devenite universale în trecutul muzicii europene se face, într-un mod paradoxal, prin anularea, tendința de anulare a întregii muzici de după momentul la care se aderă. De exemplu, sînt compozitori care aderă la Wagner și care neagă toată muzica de după Wagner, adică un fel de pierdere a individualității proprii într-o tendință generală, universală care este cea reprezentată de muzica lui Wagner. La fel se întîmplă cu alte tendințe asemănătoare. Vedem deci o foarte interesantă evoluție în secolul XX care o continuă și care se împlinește într-un mod foarte ciudat, aș spune, astăzi și bineînțeles că asemenea evoluții permit foarte multe discuții din multe puncte de vedere.

Liana Alexandra : Consider că muzica oricărui veac exprimă spiritul și cultura proprie lui. La fel muzica secolului XX este un rezultat al vieții secolului XX, este dependentă și reflectă această spiritualitate cu toate cuceririle, cu toate angoasele, cu toate neliniștile civilizației moderne. Dar evident că și aici problema se poate pune diferențiat în funcție de multitudinea de stiluri, în funcție de genurile de muzică, în funcție de publicul care se apropie de această artă, în funcție de starea de spirit a publicului respectiv. Deci cred că problema reflectării unei spiritualități, a unei epoci trebuie privită cît mai amănunțit și evident diferențiat în funcție de lucrurile mai înainte amintite.

În cadrul orientărilor stilistice recente, să spunem, în ultimii ani, care se pot observa la diverși compozitori de diverse vîrste și din diferite țări, à propos de revenirile la anumite stiluri, se poate constata o aderare din ce în ce mai accentuată către o eufonie care cel puțin în muzicologia românească am constatat că este frecvent asociată cu termenul de neoromantism. Cîteodată poate să fie valabil, dar altă dată cred că nu este termenul cel mai potrivit. Eu cred că sînt lucrări neoromantice dar ele poartă pecetea tuturor acestor orientări care s-au derulat în ultimele decenii. Poate că nu s-ar fi putut ajunge la aceste eufonii dacă nu s-ar fi consumat și niște orientări extraeuropene, și o muzică serială ș.a.m.d. și cine știe dacă aceste limpeziri care sînt din ce în ce mai evidente la destul de mulți compozitori nu vor deveni un cadru pentru alte conglomerate sonore în care detaliul să fie subordonat globalului.

Ștefan Niculescu : O perspectivă, să spunem ontologică, asupra a ceea ce se petrece astăzi în muzica universală dar cu aspecte și în muzica românească — ar fi un fenomen pe care l-aș putea numi un fenomen de atomizare, sau un fenomen excesiv de individuali-

zare a limbajului. Aproape că nu mai există astăzi doi compozitori care să aibă aceleași reguli gramaticale. Ba mai mult, regulile gramaticale se schimbă de la compozitor la compozitor și chiar de la lucrare la lucrare. Asta înseamnă o diversificare extraordinară a limbajului, o atomizare a lui pînă la individ sau pînă la individualitatea înțeleasă ca operă. Pe de altă parte asta înseamnă o carență a generalului, adică o carență a unor coduri, mă refer aici numai la gramatică dar desigur că aceste probleme se pot pune și din alte puncte de vedere, — o carență a unor coduri generale unanim acceptate. În lumea tonală codurile muzicii tonale erau acceptate chiar dacă parțial contrazise de fiecare mare compozitor care își punea amprenta personalității lui ; totuși anumite coduri erau unanim acceptate. Asemenea coduri acceptate întîlnim în muzica secolului XX — doar în serialism. Cu serialismul și mai ales cu serialismul integral — orientare care, deci, gramatical reunea mai mulți compozitori — cu această orientare combătută de aleatorism ș.a.m.d. de tot ceea ce s-a petrecut mai tîrziu — atomizarea a mers crescînd pînă la o diversificare enormă. Aceasta se întîmplă pe plan mondial. Aș spune că aceasta este o carență a generalului, în muzica universală. Carența universalului în muzica universală sau în ființă, cum spunea Noica, este una din maladiile spiritului, dar această maladie a spiritului — tot Noica spune — este o maladie creatoare, adică toate cele șase maladii pe care le-a studiat sînt de fapt maladii creatoare.

Individualizarea este convergentă în muzica românească și această convergență nu șterge individualitățile, ci este o descoperire să spunem individuală a unor legități universale, care încă nu sînt foarte bine precizate — și este bine că este așa — dar permit în același timp originalitatea întregii școli românești, a creației muzicale care se identifică la noi în raport cu creația muzicală din alte părți. Din acest punct de vedere cred că școala muzicală românească de compoziție oferă soluții universale la probleme care se pun compozitorului de pretutindeni. Și aceste soluții merită să fie cunoscute mai bine decît sînt cunoscute.

În muzica românească se întîmplă ceva foarte interesant, și anume o diversificare foarte mare a stilurilor individuale, dar care diversificare nu este divergentă ci convergentă. Aproape niciodată generațiile nu au fost mai aproape unele de altele decît sînt în momentul de față în muzica românească. Acum 25—30 de ani cînd îmi începeam eu activitatea de compozitor diferențele erau enorme. Existau stiluri perfect definite și orientări perfect definite chiar contradictorii. Astăzi, deși există această aproape atomizare pe compozitori și pe operă, această diversificare e convergentă. De pildă : eufonia, necesitatea recuperării conceptului de melodie — dar nu într-un mod clasic ci într-un mod modern, investigația în domeniul culorii și multe altele care încă sînt în curs.

Vasile Donose : Există, deci, o mulțime de orientări „neo". Care socotiți că ar fi explicația acestor reveniri la Wagner, la Haydn, la Bach ?

Ștefan Niculescu : Am spus că revenirile sînt în spiritul secolului XX. Au existat și înaintea celui de al doilea război mondial, dar e ceva nou. Dar e o nevoie de recuperare, cred eu, a unor coduri individuale în trecut dar devenite generale. Atomizarea aceasta individuală are nevoie de un concept general, de universalitate. Și această universalitate o caută compozitorul, conștient sau inconștient, într-un cod al trecutului. Dar aici e un pericol. După cum e un pericol de a te pierde în individual și a ignora generalul este un pericol de a te identifica cu generalul și de a uita tendințele individuale. Deci trăim, ca să zic așa, între două mari pericole : pericolul individualului absolut și pericolul generalului absolut. Pentru că cineva care revine la Haydn în mod total, fără să aibă nici un fel de aport creator e clar că se pierde în generalul numit Haydn. Dimpotrivă în alte cazuri nu se ține seama de nici un fel de cod, chiar și cod de percepție — în definitiv melodie, eufonie etc. sînt coduri de percepție și ele pot fi socotite, cum le socotește, mi se pare, foarte interesant Corneliu Dan Georgescu, niște arhetipuri care sînt universale și eterne, și care au deci un aspect general. Așa se poate explica tendința aceasta „retro".

Liana Alexandra : Cred că aceste reveniri care s-au întîmplat și în alte perioade pot să genereze opere de artă în măsura în care creatorul scrie, compune o lucrare autentică. Pentru că aici autenticitatea mi se pare că joacă rolul esențial, în măsura în care creatorul este sincer și chiar face aluzii la anumite zone ale spiritului care au fost cîndva clare, s-au sedimentat în conștiințele oamenilor — deci au devenit universale ; dar în același timp creatorul apelează și el recreează și reproiectează o altă lumină — o lumină a deceniului nouă, o altă viziune. În această măsură lucrările și revenirile, toate aceste mode „neo" sînt binevenite și reprezintă în fond o limpezime, poate o necesitate a unor creatori de a se opune stressului și angoasei contemporane și de a oferi omenirii și altă fațetă, aceea de luminozitate, de liniște.

Ștefan Niculescu : Tradiția ar muri dacă ar dispare noul. Prin urmare noul este ceva absolut necesar și chiar dacă există tendințe

„neo" ele sînt sortite eşecului dacă nu aduc ceva nou.

Vasile Donose : Cînd citim astăzi despre „Nomosul" lui Terpandru, ne dăm seama că acesta nu era altceva decît un cod de norme, de reguli privind compoziţia muzicală în vremea respectivă. Acest cod obliga compozitorul la realizarea unui schelet muzical pe care îl dezvolta după libera sa fantezie interpretul. Cu alte cuvinte, este vorba de un fenomen de aleatorism de peste 2600 de ani. Avem de-a face şi în secolul nostru cu asemenea modalităţi de realizare componistică.

Toate culturile, tradiţionale — folclorice extraeuropene etc. — sînt culturi bazate pe norme stricte şi pe interpretări individuale, care ţin de momentul interpretării la fiecare execuţie a unei anumite piese muzicale.

Liana Alexandra : Cred că aceste norme individuale pot să fie o proiecţie către viitor — pentru că fiecare manifestare individuală vine cu originalitatea şi cu autenticul ei care poate să ofere noi soluţii.

Vasile Donose : Omenia în plan etic, dorul în plan estetic, ar fi cele două laturi fundamentale care se întîlnesc în personalitatea muzicii româneşti.

Încercînd o sistematizare a ceea ce s-a spus, eu cred că muzica românească poate fi socotită o strălucită sinteză a tradiţiei culturii populare româneşti, a tradiţiei artei militante româneşti create de înaintaşi şi a celor mai valoroase cuceriri ale muzicii contemporane şi universale. Această sinteză, grefată pe realităţi psiho-sociale specifice, pe o culoare expresivă care este proprie cîntecului românesc, pe de altă parte, împreună cu această complexitate de factori tematici, politico-ideologici ş.a.m.d., fac ca muzica românească să fie o personalitate distinctă în contextul culturilor muzicale contemporane şi cred că nu exagerăm dacă spunem că ea contribuie în mod substanţial la afirmarea valorilor româneşti peste hotare, contribuind în acelaşi timp la sublinierea prestigiului în continuă creştere al României socialiste în lume.

Vasile Tomescu : S-au şi conturat cîteva dintre trăsăturile care converg spre o definiţie posibilă a culturii noastre muzicale în contemporaneitate. Cred că o dominantă este mesajul patriotic şi umanist, abordarea temelor de viaţă, abordarea aspectelor fundamentale ale spiritualităţii naţiunii noastre socialiste, prezenţa unor idei care definesc orizontul spiritual românesc dintotdeauna şi-i află o coordonată contemporană, desfăşurarea frontului componistic, interpretativ, muzicologic, educativ al muzicii româneşti de astăzi pe o largă scară de valori, orientarea tuturor eforturilor pentru realizarea unei culturi muzicale la scara întregii naţiuni ; manifestarea culturii noastre muzicale româneşti pe un plan larg care stimulează şi pune în valoare talentele a milioane şi milioane de artişti amatori şi de admiratori ai artei, în cadrul atît de generos, de fecund al Festivalului Naţional „Cîntarea României" — obligă întotdeauna la perfecţiune, la desăvîrşire, la străduinţa pentru calitate superioară a actului artistic. Şi totodată împlinirea acestui front creator al muzicii noastre de astăzi este dată de înaltul ei nivel profesional, de afirmarea ei ca o artă de maximă responsabilitate.

Aş vrea să evoc aici — pentru că compozitorii Doru Popovici, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu şi Liana Alexandra au adus în discuţie, şi pe drept cuvînt, situarea în fruntea tendinţelor muzicii universale contemporane a culturii muzicale româneşti — o apreciere dată de un observator obiectiv al valorilor muzicii noastre contemporane, anume că ea se situează pe o poziţie avansată de avangardă, fără să comporte nimic din excesele muzicii de avangardă. Cu alte cuvinte, îndreptarea investigaţiei spre zonele cele mai bogate, cele mai înnoitoare ale muzicii noastre prin sinteza cuceririlor şcolii noastre muzicale româneşti din epoca clasică şi modernă pe temelia valorilor originale ale cîntecului popular reprezintă nu numai o datorie, ci o mîndrie a noastră, aceea de a şti, de a putea, de a face totul pentru a exprima identitatea naţiunii noastre şi prin intermediul specific al culturii muzicale. Definind aceste trăsături cu totul remarcabile, sesizante ale culturii noastre muzicale româneşti nu ar fi just să se creadă că ele sînt întruchipate într-un mod superlativ în toate înfăptuirile muzicii româneşti de astăzi ; ne referim, bine-nţeles la realizările cele mai reprezentative. Şi în această privinţă mai sînt încă foarte multe lucruri de făcut. Există fenomene la care se referă documentul de partid amintit, fenomene de poluare, aspecte de înstrăinare a sensibilităţii, a vieţii artistice faţă de valorile care ne sînt proprii.

Ştefan Niculescu : Aş mai aminti o idee — şi anume, că muzica întotdeauna a fost un fel de preparare a mentalului pentru ceea ce va să vină, adică e o preparare psihologică a omului pentru lumea de azi dar şi pentru lumea de mîine. În acest sens şi muzica secolului XX joacă un rol capital.

Vasile Donose : Aş mai fi punctat în această ordine de idei măsura în care muzica întăreşte fondul moral al societăţii pentru rezistenţă la intemperiile pe care le are de întîmpinat omul secolului XX.

Ştefan Niculescu : Muzica, evident, cred că este întotdeauna un aspect al artei fundamentale care reintegrează, aş spune, omul în viaţă. Dar această reintegrare nu se face numai prin tonifiere, uneori se face şi prin mijloace afective speciale care nu sînt neapărat cele de tonifiere dar scopul final este întotdeauna cel al asimilării realului, al unei posibilităţi prin

muzică de a adera, de a încorpora realul și deci de a ridica faptul vieții la un anumit nivel.

Vasile Donose : Originalitate a limbajului, profunzime etică reflectată de umanismul muzicii românești, de caracterul ei patriotic și militant, de optimismul mesajului ei, izvorît din încrederea în destinul socialist și comunist al patriei, toate acestea pot fi socotite trăsături de bază ale muzicii românești. Mai putem să ne referim și la romantismul acestei muzici, un romantism de tip nou, revoluționar. Regăsim, în această poziție înaintată a muzicii românești, etica însăși a creatorilor, spiritul de partid care îi animă în întreaga lor activitate.

Doru Popovici : Dacă aruncăm o privire de ansamblu asupra creației românești mai ales în ultimele două decenii vom vedea că se conturează limpede un spirit partinic. Cu alte cuvinte această activitate nobilă și înălțătoare, a muzicianului, identificată cu mersul spre mai bine al societății noastre apare pregnantă și cînd vorbim de trecutul de luptă al poporului nostru, de istorie ; noi în nici un caz nu promovăm paseismul, nu ne izolăm de contemporaneitate ci vedem în calitatea noastră de esteticieni comuniști, de creatori comuniști trecutul, în perspectiva viitorului și de pe pozițiile prezentului. Se pune accentul în această tematică istorică pe lupta poporului român nu numai pentru libertate națională ci și pentru dreptate socială. Totodată noi promovăm ideea luptei pentru pace, de pe poziția unor creatori comuniști. Alte sentimente cum este dragostea nobilă și înălțătoare, dragostea pentru natură nu sînt izolări de realitate ci dimpotrivă, realitatea apare în miezul acestor tematici și în miezul frămîntărilor creatorilor respectivi.

Aș vrea de asemeni să subliniez că naționalul și universalul nu se exclud, ele trebuie să se întrepătrundă, deoarece numai pe o bază națională se poate intra în universal, iar cultura națională presupune și înglobarea unor elemente universale.

Vasile Tomescu : De fapt tot ce s-a spus cred că incită la dezbateri foarte interesante, în orice caz stimulează în cel mai înalt grad dorința unor elucidări, unor puneri în lumină a categoriilor atît de cuprinzătoare ale esteticii noastre muzicale.

Cred că romantismul militant rezidă în propunerea prin mijloacele atît de generoase, de specifice artei muzicale, a unor modele umane — cum a subliniat Secretarul General al Partidului în cuvîntarea rostită la Mangalia — conturarea unor modele umane, ridicarea unor eroi ai contemporaneității noastre la ipostaza de modele de comportament uman și cred că în această privință atît tematica — cum au arătat convingător Vasile Donose și Doru Popovici — cît și insipirația din realitățile patriei socialiste, posibilitățile, datoriile compozitorilor noștri, ale autorilor de texte pentru creațiile ample vocal-simfonice, în domeniul operei și baletului, aceste posibilități, aceste datorii sînt foarte mari. Acest model uman îmi permit să îl evoc atît într-un sens general, ca o emanație a sensibilității noastre, a lirismului nobil care ar defini în mod esențial cultura noastră muzicală dar și într-un mod sesizant așa cum apare el concretizat în marile figuri ale istoriei patriei — de exemplu în oratoriul *Horea* de Sigismund Toduță, în opera *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu, dar și în eroi, în personaje care întruchipează lupta omului spre mai bine, de referință universală, care sînt transfigurați artistic în muzica noastră, ca de exemplu *Orestia* de Aurel Stroe, *Hamlet* de Pascal Bentoiu. Aceste opere ca și *Oedip* de Enescu, reprezintă o convergență a spiritualității românești cu valori etice, cu simboluri ale luptei omului pentru cunoașterea și afirmarea adevărului. La aceasta este de adăugat demersul pentru dimensionarea unor eroi, a unor trăsături de ordin etic, estetic, politic, patriotic, umanist, a oamenilor care ne înconjoară, a acelor tipuri de oameni care — așa cum spunea Secretarul General al Partidului — reprezintă sublimul zilelor noastre și putem să luăm ca exemplu dăruirea, abnegația, patriotismul tineretului ce a dat viață în ținutul dobrogean canalului Dunăre — Marea Neagră, una dintre realizările impunătoare ale spiritului constructiv al națiunii noastre socialiste. Asemenea resorturi, asemenea temeiuri pentru înflăcărarea inspirației compozitorului, pentru un nou și militant romantism există pe șantierele mari ale tineretului, în agricultura noastră socialistă, în munca atît de complexă și de importantă a formării unei noi conștiințe a omului contemporan.

Vasile Donose : Romantismul la care am încercat să ne referim și prin care indentificăm una dintre trăsăturile importante ale muzicii românești este un romantism de tip nou,

romantism revoluționar. El nu înseamnă și nu poate însemna magie, eroism de paradă — romantismul înseamnă eroism uneori dramatic, tragic, alteori el se referă la aspirațiile mari ale omului privite cu toată responsabilitatea, presupune un patos sufletesc și un avînt cu adevărat revoluționar care se bazează pe echilibru, pe fermitate morală, pe o înaltă ținută ideologică, etică în fața vieții. O astfel de muzică, fără îndoială că nu poate rămîne fără o finalitate educativă, socială, politică, fără un adînc ecou în conștiința maselor.

Propun să ne referim la cultura muzicală ca potențial educativ prin bogăția conținutului, prin valoarea mesajului ei.

Vasile Tomescu : Cred că Doru Popovici a evocat saltul, revoluția care s-au înfăptuit în cadrul culturii noastre socialiste în ceea ce privește atitudinea publicului la scară națională față de muzică. Sînt de pus în lumină atitudinea muzicii față de public, finalitatea ei patriotică și umanistă, marea ei răspundere în actualitate și în perspectivă.

Vasile Donose : Cel ce frecventează creația muzicală românească în toată complexitatea ei de genuri, personalități, stiluri, nu se poate să nu realizeze imaginea puternică, luminoasă a României, nu se poate să nu realizeze imaginea dinamismului construcției socialismului din țara noastră. Cred că în aceasta constă esența conținutului revoluționar, educativ al muzicii românești și fără îndoială aici mai sînt încă multe de făcut. Prin natura sa de artă profund apropiată sufletului omenesc, prin conținutul, prin tematica sa și prin modalitățile de pătrundere în masa largă de oameni ai muncii, muzica este, și trebuie să fie, o componentă esențială a educației oamenilor muncii din țara noastră, a tineretului îndeosebi, în spirit revoluționar, în spirit patriotic, în spiritul dragostei față de oameni, față de natură, în spiritul păcii și prieteniei cu toate popoarele lumii. În felul acesta putem să explicăm poate mai bine acel spirit de partid care domină creația muzicienilor noștri, partinitatea acestei muzici, și anume faptul că întreaga activitate a compozitorilor noștri se desfășoară de pe pozițiile unui partid ale cărui idealuri sînt cele pe care le urmărește întregul nostru popor.

Dezbatere realizată de RODICA SAVA
pe baza unor emisiuni radiofonice

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Luni 17 octombrie 1983 a avut loc plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, având ca subiect de dezbatere „Responsabilitățile compozitorilor și muzicologilor în lumina indicațiilor și orientărilor formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, la consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative din 2—3 august 1983". Lucrările plenarei, la care a participat tovarășul Mihai Dulea, șef adjunct al Secției de propagandă din C.C. al P.C.R., au fost conduse de tovarășul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor. Au luat cuvîntul tovarășii : Vasile Tomescu, Vasile Spătărelu, Carmen Petra-Basacopol, Wilhelm Berger, Emilian Ursu, Romeo Ghircoiașiu, Adalbert Winkler, Iosif Sava, Leib Nachman, Liviu Comes, Laurențiu Profeta. În dezbatere au fost evidențiate responsabilitățile și sarcinile ce revin muzicienilor din indicațiile și orientările formulate de secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și au fost subliniate, de asemenea, rezultatele obținute de membrii Uniunii compozitorilor în planul creației muzicale și muzicologiei, al activității de sprijinire a mișcării artistice de amatori și de difuzare a muzicii românești, rezultate posibile datorită condițiilor optime create de partidul și statul nostru întregii activități educative și cultural artistice.

Comitetul de conducere a adoptat de asemenea unele precizări cu privire la condițiile de primire a membrilor stagiari în Uniunea Conpozitorilor la secțiile de creație muzicală, și a pus în discuție planul de activitate al Uniunii pentru 1983—1934.

★

Cenaclul Secției de operă și balet a Uniunii compozitorilor, din 31 octombrie 1983, a prezentat spre audiție și analiză opera *Marea iubire* de Gheorghe Dumitrescu, lucrare grandioasă, cu un angajat și actual mesaj umanist, — lupta pentru pace. Audierea și comentariul operei au demonstrat încă o dată adeziunea compozitorului la marile idei și probleme ale umanității și a implicării spiritualității românești în mersul istoriei.

M.M.

Agenda

În ultimele luni au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor : la 30 septembrie la Întreprinderea Tricodava din București și 1 octombrie la Institutul Politehnic din București a avut loc ampla manifestare prilejuită de „Ziua internațională a muzicii" în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și cu Filarmonica „George Enescu" la care au participat : Prof. univ. Nicolae Călinoiu, rector al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, Vasile Tomescu, Laurențiu Profeta și Wilhelm Berger — secretari ai Uniunii compozitorilor, Anton Dogaru, Nicolae Coman — compozitori, numeroase cadre didactice, studenți și oameni ai muncii. ★ Între 3 și 10 octombrie la Oradea s-au desfășurat „Zilele muzicii orădene" în cadrul cărora a avut loc și simpozionul cu titlul „Continuitatea și unitatea poporului nostru reflectată în creația muzicală" la care au luat parte compozitorul Nicolae Beloiu și muzicologul Gheorge Firca. ★ Între 1 și 10 octombrie a avut loc la Cluj-Napoca „Toamna muzicală clujeană", manifestare de prestigiu aflată la cea de a XIX-a ediție. ★ Între 12—18 octombrie, compozitorul Radu Paladi s-a deplasat la Botoșani în vederea instruirii coralei „George Enescu" pentru participarea la acțiunile ce vor avea loc pentru dezarmare și pace. ★ La 23 octombrie în localitatea Tresnea-Sălaj a avut loc dezvelirea *Monumentului eroilor din septembrie 1940*, din cadrul acțiunii „Fiii satului", la care și-au dat concursul și unele formații corale de amatori, prilej cu care muzicologul Octavian Lazăr Cosma a purtat o amplă discuție cu dirijorii corurilor pentru îndrumarea acestora și alegerea repertoriului acestor formații. ★ În zilele de 29 și 30 octombrie sub egida Festivalului Național „Cîntarea României" în cadrul „Zilelor culturii la Reșița" a avut loc Festivalul coral interjudețean „Iosif Velceanu", ediția a V-a, manifestare în cadrul căreia a avut loc și acțiunea metodică cu tema : „Cerințe actuale ale mișcării corale de amatori, probleme ale creației corale românești contemporane". Au luat parte compozitorii Gh. Bazavan, M. Neagu și muzicologul Gheorge Firca.

A.V.

Lucrări prezentate la birourile de secții

Secția de operă și balet

Carmen Petra Basacopol — *Inimă de copil*, operă în două acte pentru copii, pe libret de Anghel Ionescu-Arbore, după romanul „Cuore" de F. de Amicis. ★ Anatol Vieru — *Telegrame* și *Temă și variațiuni*, 2 scene de concert după schițele lui I. L. Caragiale.

M.M.

Secția de muzică simfonică și de cameră

Dumitru Bughici — *Piesă de concert pentru pian.* ★ Grigore Nica — *Trei madrigale pentru*

cor mixt și ansamblu cameral, pe versuri de Aurora Conțescu. ★ Doina Rotaru — *Cvartet de coarde nr. 3.* ★ Szabo Csaba — *Conversație pentru pian și percuție.* ★ Ede Terenyi — *Vivaldiana.*

E.A.

Secția de muzică ușoară, de dans, estradă și de operetă

Horia Moculescu — *Viața dragostei* — comedie cu muzică pe versuri de Eugen Rotaru. ★ George Grigoriu — *Frumoșii marilor orașe* — musical pe un libret de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu după romanul lui Fănuș Neagu. ★ Marius Țeicu — *Umbrela roz* — comedie muzicală pentru copii pe un scenariu semnat de Silvia Kerim după cunoscutul basm „Mary Poppins" de Pamela Travers. ★ Lucrări de muzică ușoară premiate în Concursul de creație „Mamaia '83" : Marele premiu : Marius Țeicu pentru piesele *Să cîntăm azi omenirii* și *Nimic nu poate învinge iubirea,* ambele pe versuri de Eugen Rotaru. ★ Premiul publicului : Ion Cristinoiu : *Nu sînt automat,* pe versuri de Daniela Crăsnaru ; Ionel Tudor — *La cinci și jumătate la Universitate* pe versuri de Andreea Andrei ; Dan Dimitriu — *Nu m-am gîndit la despărțire,* pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu. ★ Premiul juriului : George Grigoriu — *Un semn de dragoste,* pe versuri de A. Grigoriu și R. Iorgulescu ; Cornel Fugaru — *Eu cred în dragoste,* pe versuri de Eugen Rotaru ; Horia Moculescu — *Apă și foc,* pe versuri de Carmen Aldea. ★ Premiul organizatorilor : Marcel Dragomir — *E mare lucru să fii om* pe versuri de George Țărnea ; Vasile Veselovschi — *Strada speranței* pe versuri de Mihai Maximilian ; Lenuța Tămășanu — *Soare veșnic pe pămînt* pe versuri de Dan Jianu.

Secția de muzică corală

Constantin Arvinte — *Unire vrem cu țara mumă* — cor mixt pe versuri de Ioan Meițoiu ; *Unirea noastră* — cor bărbătesc pe versuri de Ioan Meițoiu și *Transilvanie, strămoșesc meleag* — cor de femei pe versuri de Octavian Nasta. ★ Ioan Alexandrescu — *Veniți cu toți la Alba* — cor mixt pe versuri de Dumitru Stănciulescu. ★ Ștefan Andronic — *Pămîntul Transilvaniei străbune* — cor bărbătesc pe versuri de Nicolae Nasta. ★ Zaharia Popescu — *Unirea, un vis străbun* — cor mixt pe versuri de Virgil Carianopol și *Legendă în lemn* — pentru cor bărbătesc cu recitator pe versuri de Vasile Radu Ghenceanu. ★ Gheorghe Bazavan — *Ceaușescu, fiul țării* — cor mixt pe versuri de Ion Tomoioagă Maramureșanu. ★ Aurel Giroveanu — *Cîrmaci de vreme bună* — pentru soliști și cor mixt pe versuri de Mircea Block. ★ Iliescu Mihu Coriolan — *Cetăți fără somn* — cor mixt pe versuri de Ion Brad. ★ Laurențiu Profeta — *Flacăra Unirii* — cor mixt pe versuri de Eugen Frunză. ★ *Alba Iulia* — cor bărbătesc pe versuri de Ioan Meițoiu.

A.V.

Secția didactică

Felicia Donceanu : *Piccolicomando,* fantezie pentru tenor, cor de copii, orgă, vioară și percuție. ★ Doina Nemțeanu-Rotaru : *Cartea cu jucării* (Pace pentru jocul copiilor), suită pentru cor de copii și formație camerală, pe versuri de George Țărnea și *Improvizație lirică* pentru violă și pian. ★ Aurel Giroveanu — *În țara păcii spre comunism înaintăm,* pe versuri de Mihai Negulescu, *De ziua marii sărbători,* pe versuri de Mircea Block, *Muzeu în aer liber* pe versuri de Ștefan Iureș, *Clopoțelul sună* pe versuri de B. Comănescu. ★ Anton Dogaru : *Țara pionierilor* pe versuri de Dan Mutașcu, *Colind bănățean,* pentru oboi și pian, *Nocturnă* — pentru flaut și pian, *Studiu polifonic* — pentru trombon și pian, *Burlescă bartokiană* — pentru trompetă în do și pian, *Miorița* — pentru corn și pian. ★ Doina Marian : *Stîrc cocostîrc,* pe versuri de C. A. Munteanu și *Cîntă liniștea cîmpiei* — piesă pentru pian. ★ Carmen Cîrneci : *Cîntecul bradului* și *Cîntec pentru cireș,* ambele pe versuri de Radu Cârneci.

S.N.

Secția de critică și muzicologie

Khail Ibraham Abdulah — *Contribuții la studiul microintervalelor în muzica orientală și sud-est europeană.* ★ Eugenia Cernea — *Cîntece populare noi.* ★ Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu, Marin Ionescu — *Transcripta, Stihirarul de la Putna sec. XIV.* ★ Adriana Șirli — *Repertoriul tematic al manuscriselor psaltice din sec. XIV—XIX.* ★ George Sbârcea — *Întîlniri cu muzicieni ai secolului XX.* ★ Rodica Oană Pop — *Valorificarea folclorului în creația pianistică a lui Sigismund Toduță.* ★ Dan Smântînescu — *De vorbă cu Dimitrie Cuclin.*

R.S.

Lucrări noi intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii Compozitorilor

Wilhelm Georg Berger — *Concert pentru violină, violă și orchestră* (2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., cel., vibr. muta în sil. arpa : corzi). ★ Emanoil Elenescu — *Uvertură* (2+1, 2+1, 2, 2+1 : 4, 2, 2+1, 1 ; timp., ptti, trlg. ; corzi). ★ Grigore Nica — *Callatis* (Refren II), poem pentru orchestră (2, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 3, 1 ; timp., trgl., clopote, sil., pian, corzi) ; *Suită pentru flaut (nai), oboi, clarinet, pian, vioară și percuție* (Suită de dansuri și cîntece românești din culegerea lui Sulzer) ; *Muzică pentru instrumente de suflat percuție și pian* (2, 2, 2, 2 ; 2, 2, 3, 1 ; perc. I ; 2 w-blocks, maracas, ptti sosp., gr. c., T-tam, camp., timp. ; perc. II : frusta, rag., tamb. con corda. vibr., timp. ; pian).

M.M.

Noutăți editoriale

La Editura muzicală au apărut :

— *Simfonia* V de Pascal Bentoiu
2/2/2/2/3/6/4/4/ archi /
— *Variațiuni simfonice* pentru pian și orchestră de Mircea Chiriac
1/1/1/1/1/ / pian / archi/
— *Studii de muzicologie*, vol. XVII
— *Marii damnați* de Mihai Moroianu
— *Concertul instrumental românesc* de Mihaela Marinescu
— *Quo vadis musica*, vol. III : *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* de Ovidiu Varga
— *Opera și drama* de Richard Wagner, în traducerea lui Liviu Rusu și Bucur Stănescu
— *Melodii alese* de Florentin Delmar.

D.I.

Contacte internaționale

Cea de a 19-a ediție a festivalului „Toamna muzicală clujeană" a avut ca oaspeți pe următorii muzicieni de peste hotare : Karel Paxider, Alexandr Mozi (R. S. Cehoslovacia), Attila Bosay, Ferenc Kerek (R .P. Ungaria), Rostislav Boiko (U.R.S.S.), Wang Feiti (R. P. Chineză), Kazimir Rozbicki, Slavomir Czarnecky (R. P. Polonia), Karel Vidac (R. S. F. Jugoslavia).

C.P.-F.

DISTINCȚIE

La Ambasada Italiană din București, compozitorului, muzicologului și scriitorului Doru Popovici i s-a acordat cea mai înaltă decorație a guvernului italian : *Comandor al Italiei.*

Se știe că pe lîngă lucrări de ample proporții, cum ar fi cele patru simfonii, operele *Prometeu, Mariana Pineda, Interogatoriul din Zori, Noaptea cea mai lungă* — cantate, madrigale, lieduri, piese instrumentale, 17 cărți (! !), Doru Popovici este autorul și al unui apreciabil număr de compoziții, inspirate de spiritualitatea italiană, iar în acest context amintim cantata *Omagiu lui Palestrina*, madrigalele *Garibaldi, Omagiu lui Eugenio Montale* — pe versuri de *Martha Popovici* — amplul madrigal dramatic *Baladă venețiană*, concepută pe impresionantul poem în proză al scriitorului Eugen Barbu, despre Veneția, din romanul *Săptămîna Nebunilor*, punct culminant în creația vocală a compozitorului. În calitate de muzicolog și scriitor, Doru Popovici a dat la iveală cărțile *Geualdo da Venosa* — distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor jugoslavi și al revistei *Svuk* — muzica *Renașterii în Italia*, ciclul radiofonic *Maeștri ai madrigalului italian*, la care se adaugă multe eseuri dedicate artei sonore din patria lui Dante. Pentru aceste merite deosebite Doru Popovici a obținut înalta distincție a guvernului italian. În această perioadă, Doru Popovici — în colaborare cu Martha Popovici — a terminat o nouă carte : *Corespondențe spirituale româno-italiene*, pe care o va preda Editurii „Junimea" din Iași. Din toate acestea reiese nobila sa

pasiune pentru a populariza tezaurul spiritual al țării, în care, cum ar spune Goethe ...„lămîii înfloresc..."

R. S.

TINERI COMPOZITORI

Doina Nemțeanu—Rotaru

Unii creatori vehiculează idei, nu de puține ori autentice, profunde, galopante, ostile convenționalului, comodității, osificărilor de orice

natură. Puțini însă le concretizează în modalități de exprimare caracterizatoare, edificatoare. Și chiar atunci cînd, scormonind tenace, ideea se naște și se dezvoltă învesmîntată pe măsură, arta poate să nu se instaureze pentru că ideea abstractă, raționamentul nu comportă senzorialitate, afectivitate. Transcenderea în concretul artistic are loc printr-un arheu bine orientat ce tinde spre perpetuare, spre reființare atît timp cît informația și ulterior meditația alimentează sensibilitatea. În creația Doinei Nemțeanu Rotaru caracterul impresiv emoțional este prevalent. Aceasta nu exclude însă efervescența ideației, nu presupune lipsa unei raționalități a actului componistic. Sonoritățile muzicii sale trădează resursele componentei afective ; o afectivitate filtrată însă de rațiune. Este expresia unei tehnici creatoare definitiv însușită, permanent înnobilată. De la *Improvizația lirică* pentru violă și pian și pînă la *Incantații* pentru cvintet de suflători, compozitoarea parcurge o evoluție sincronă, intensivă, nepropunîndu-și lărgirea problematicii, extinderea ariei obiectului artistic, ci, mai curînd, aprofundarea lor, explorarea pînă la ultimile consecințe. Împărtășirea propriului crez artistic, relevarea afectivității, a unei feminități consistente dar sobre, face recurs la mijloace componistice specifice, în majoritatea cazurilor eficiente, iar relația devine nu o dată reciprocă atunci cînd o serie de modalități de organizare, unele tehnici de compoziție folosite într-un anume fel determină emoția artistică impregnînd discursul de sensibilitate. Doina Nemțeanu-Rotaru este o compozitoare ajunsă la maturitate creatoare, stăpînind — și stăpînită de — o atitudine artistică proprie, recognoscibilă, ce vizează detașarea de tentația conceptualizării elementelor de tehnică și de material muzical utilizate. Atît lumea sonoră spațială cît și cea temporală conțin — dincolo de normele autoimpuse prin conștientizarea actului creator — parametrii unei libertăți sui-generis, impusă fluxului muzical și pe care fluxul muzical o impune. Compozitoarea evită apriori rigiditatea formalizării, prestabilirii unui cadru extramuzical, refuză rețetele întocmirilor logice și matematice — panaceul spiritului creațiilor abstracte — muzicile sale derivînd predilect dintr-o celulă ritmico-melodică ce conține și o structură modală supusă însă inflexiunilor, transformărilor cele mai imprevizibile. Manipularea dezinvoltă a tipurilor originare de organizare temporală — monodia, omofonia, polifonia, eterofonia — fie în stare pură, fie în combinații alcătuitoare de sintaxe complexe, este consecința libertății pe care autoarea și-o asumă la nivelul elaborării macrostructurilor.

În *Improvizație lirică* pentru violă și pian (1977) celulei inițiale i se aplică o variație continuă, integrată principiului contrastului agogic și al suprapunerii de planuri prin aditionare.

Legea contrastelor devine mobil estetic și formal în *Sonata pentru violoncel* (1973) unde funcția expozitivă (aici contrastantă) și funcția dezvoltătoare sînt identificate cu semnificațiile antitetice ale temelor formei de sonată. Funcția expozitivă se exprimă la rîndul ei prin opoziția dintre static și dinamic, două ipostaze traversate alternativ de instrumentist într-o stare incitantă, conflictuală, dramatică,

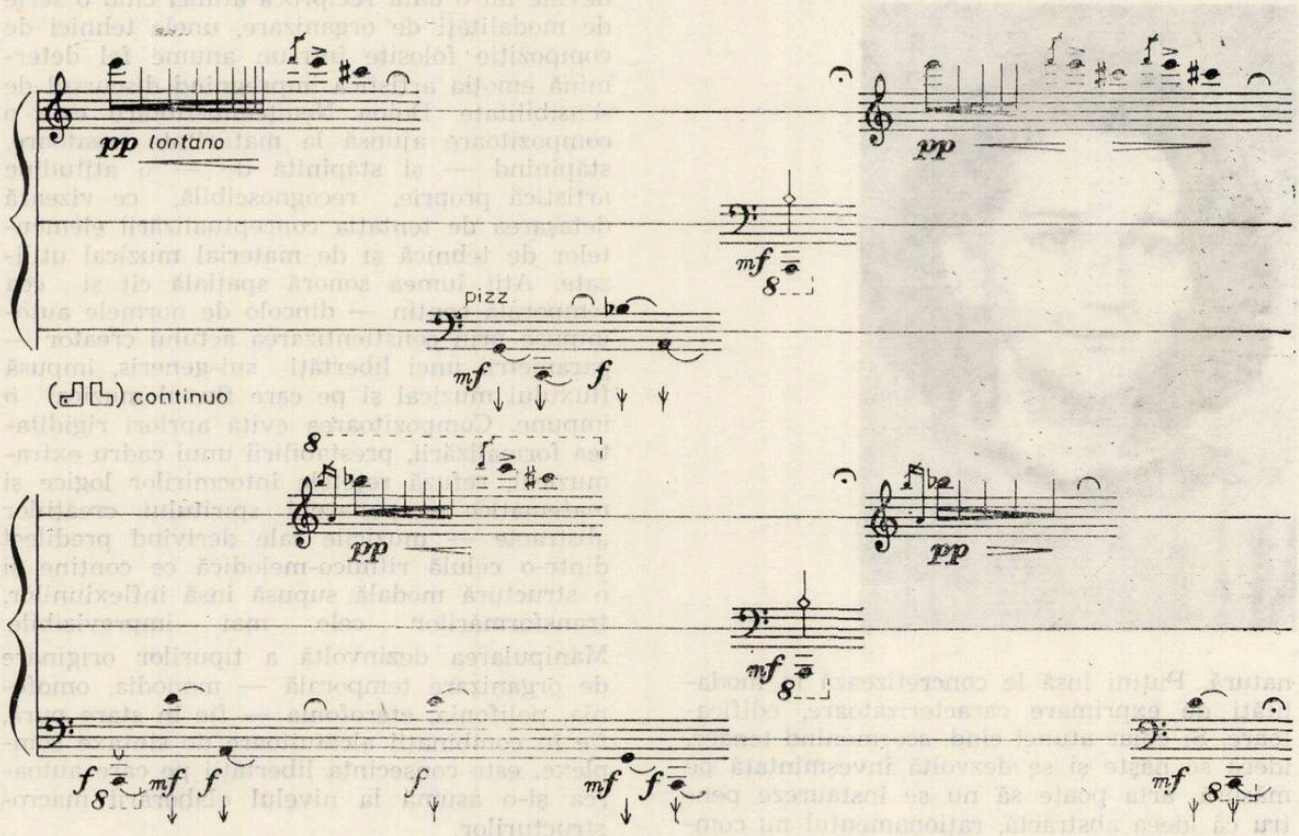
existentă pînă în final cînd staticul se impune definitiv. Funcţia dezvoltătoare nu tinde spre consumare, spre epuizare ci afirmă o anume tendinţă de reproducere, de conservare.

Din proliferarea unei celule originare (de 4 sunete) se vor naşte sonorităţile *Crisalidelor* — trio pentru flaut, vioară şi pian (1979) — pledoarie pentru variaţiunile de structură, pentru autodevenirea lentă a muzicii din propria ei virtualitate.

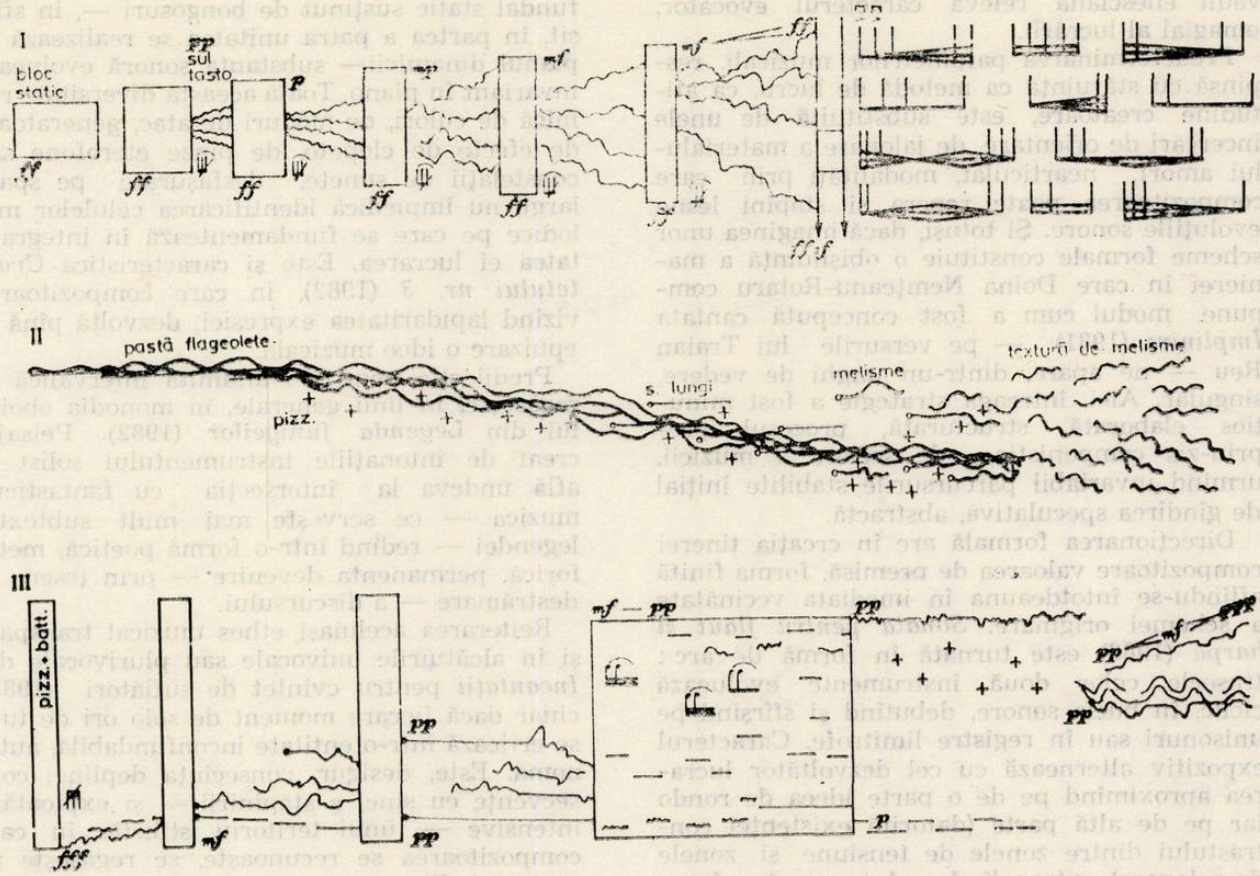
Variaţia transformaţională, efectuarea rocadei între dimensiunea statică şi cea dinamizatoare în sensul contaminării reciproce sînt caracteristicile lucrării *Răscrucea macilor* pentru pian (1979). În toată plenitudinea ei, fără a fi însă ostentativă, se relevă vocaţia coloristică de o forţă specială a compozitoarei. Doina Nemţeanu-Rotaru stoarce pianului cît mai multe sonorităţi, unele inedite, de mare efect, se joacă cu modalităţile de atac, cu timbrele, cu registrele, pendulîndu-le, mixîndu-le, într-o reuşită tentativă de asimilare a diversităţii, de încorporare a unor obiecte sonore eterogene aceleiaşi entităţi componistice.

Contrastul dintre static şi dinamic, dintre desfăşurările orizontale şi cele verticale stă la originea *Cvartetului nr. 2* — „Policromie" (1980). Prima secţiune afirmă opoziţia dintre blocurile sonore statice care se restrîng ca durată dar sporesc în evenimente (deci o dimensionare pe verticală) şi zonele de mişcare — născute din tăcere — aflate într-o augmentare progresivă (o dimensionare pe orizontală) care prin scurte staze trădează intenţia — neîmplinită în fapt — de concesie cu primul arhetip structural. La rîndul său staticul tinde spre dinamic în sensul prelungirii sau repetării unor sunete. În secţiunea a doua melisma este cea care guvernează evoluţia sonoră de la ipostaza ei înghetată, imobilă — clusterul — pînă la textura din final la care aderă toate celelalte planuri intermediare. Ca o sinteză se prezintă ultima secţiune, subintitulată elocvent „Focuri de artificii". Dispunerea microstructurală este recurentă în raport cu prima secţiune, caracterul sintetic rezultînd din suprapunerea staticului şi dinamicului.

Dorinţa eliberării gîndirii creatoare de încorsetările formalizatoare este evidentă în *Noaptea Sînzienelor* pentru clarinet şi bandă magnetică (1980). Pretextul poetic, atmosfera feerică de basm îndeamnă la libertate, la nonconvenţie, îngrădirea săvîrşindu-se doar la nivelul articulării arhitecturale. Dar şi rotunjimea formei, tributară principiului de construcţie tripartit, contrastant, este cumva subminată de stilul rubato, de caracterul liric, improvizatoric al melopeii instrumentului solist. Desfăşurarea unidirecţională este la rîndul ei contracarată de prezenţa benzii magnetice care are rolul de memorie, de scoatere a discursului dintr-o derulare ireversibilă, ineluctabilă, conferind muzicii multidirecţionalitate.



În *Rezonanţe* pentru orchestră de coarde (1981) impresia de rubato vine din eterofonizarea sintaxelor. Procedeele componistice sînt selecţionate deliberat în scopul acumulării succesive de straturi sonore iar provenienţa lor



SECȚIUNILE	A	B	C	INTERLUDIU ORCHESTRAL	B VAR.	A VAR.
PROCEDEE	$\mathcal{L}$ (modul) Spațializare prin suprapuneri de motive (din $\mathcal{L}$ originar)	Aglomerare Suprapuneri în val. augmentate Canon Ostinato (orch.)	Planuri pedale – isoane Canon Dublă pedală în acut și grav	Accelerare ritmică Aglomerare Tensionare	$\mathcal{L}$ var.	$\mathcal{L}$ polifonie Suprapuneri de planuri $\mathcal{L}/\beta$ val. augmentate imitații
FORMA	Desfacere în evantai	Dialog în orchestră Dialog cor – orch.	Triplă expunere a colindului, precedată de $\mathcal{L}$ variat Între expunerile în canon sînt intercalate motive din A (Fl., Cl.)	P. culminant Tensiune maximă Passacaglie		a' b a'' (Scherzando)
CORUL	Polifonie, 4 voci, imitații, inversări	Izoritmie	Recitando (bași) Cor femei unison (colind) var. eterof. Canon pe 2 transpoziții ale modului		Alternare acorduri (În August) cu unison (cor bărbați)	Izoritmie (deschideri în evantai) imitații, motive scurte
INTENSITĂȚI	p — ff		sub. p			sub. p
ORCHESTRAȚIA	Lemne Corni sord. Corzi in p, sord., pant. Arpa, Legno, Bongos, Vibrafono.	Lemne (fluieraș) Trp., Trb. (atacuri scurte) Corzi (preiau ostinato de la lemne) spiccato	Flag. corzi s. pedale (sf., p, >) Cl., Fl.	Tutti percuție	Corzi (figurație) punctări {alamă / lemne} Trp. figurații	Lemne Corni Flag. → ac. tinut → flag. Vibr., Cel., Arpa

vădit enesciană relevă caracterul evocator, omagial al lucrării.

Predeterminarea parametrilor muzicali, respinsă cu stăruință ca metodă de lucru, ca atitudine creatoare, este substituită de unele încercări de orientare, de jalonare a materialului amorf, nearticulat, modalități prin care compozitoarea poate repera și stăpîni lesne evoluțiile sonore. Și totuși, dacă imaginea unor scheme formale constituie o obișnuință a manierei în care Doina Nemțeanu-Rotaru compune, modul cum a fost concepută cantata *Împlinire* (1981) — pe versurile lui Traian Reu — ne apare, dintr-un unghi de vedere, singular. Aici, întreaga strategie a fost minuțios elaborată, structurată, procesul propriu-zis componistic, de scriere a muzicii, urmînd invariabil parcursurile stabilite inițial de gîndirea speculativă, abstractă.

Direcționarea formală are în creația tinerei compozitoare valoarea de premisă, forma finită aflîndu-se întotdeauna în imediata vecinătate a schemei originare. *Sonata pentru flaut și harpă* (1982) este turnată în formă de arc : traseele celor două instrumente evoluează ciclic, în bucle sonore, debutînd și sfîrșind pe unisonuri sau în registre limitrofe. Caracterul expozitiv alternează cu cel dezvoltător lucrarea aproximînd pe de o parte ideea de rondo iar pe de altă parte (datorită existenței contrastului dintre zonele de tensiune și zonele de relaxare) extrapolînd — într-un plan fenomenologic — conceptul de sonată bitematică.

În *Cumpăna luminii* — pentru vioară, violă, violoncel, clarinet și pian (1982) — contrastul devine lizibil la nivelul formei de ansamblu. Constanța unui parametru sonor, acuitatea cu care sînt urmărite și înregistrate rezultatele acestui autoimpus statism (aflat totuși într-o continuă mișcare tectonică) ne duce cu gîndul la unele cazuri limită de compoziție, sau la unele încercări de ontologie muzicală. În prima parte constantă este frecvența — sunetul mi constituie matricea unică a devenirilor sonore —, în partea a doua se conservă ritmul — o structură dinamică, transformatoare care menține o mișcare rapidă, un „perpetuum mobile" progresiv în acumulări de evenimente —, în partea a treia constant este timbrul — o monodie discursivă a clarinetului cu un aspect quasiimprovizatoric proiectată pe un fundal static susținut de bongosuri —, în sfîrșit, în partea a patra unitatea se realizează în planul dinamicii— substanța sonoră evoluează invariant în piano. Toată această diversitate ritmică de culori, de moduri de atac, generatoare de efecte de clopote, de pînze eterofone sau constelații de sunete, desfășurate pe spații largi, nu împiedică identificarea celulelor melodice pe care se fundamentează în integralitatea ei lucrarea. Este și caracteristica *Cvartetului nr. 3* (1982), în care compozitoarea vizînd lapidaritatea expresiei, dezvoltă pînă la epuizare o idee muzicală.

Predilecția pentru o anumită intervalică se regăsește, în linii generale, în monodia oboiului din *Legenda funigeilor* (1982). Peisajul creat de intonațiile instrumentului solist se află undeva la intersecția cu fantasticul, muzica — ce servește mai mult subtextul legendei — redînd într-o formă poetică, metaforică, permanenta devenire — prin țesere și destrămare — a discursului.

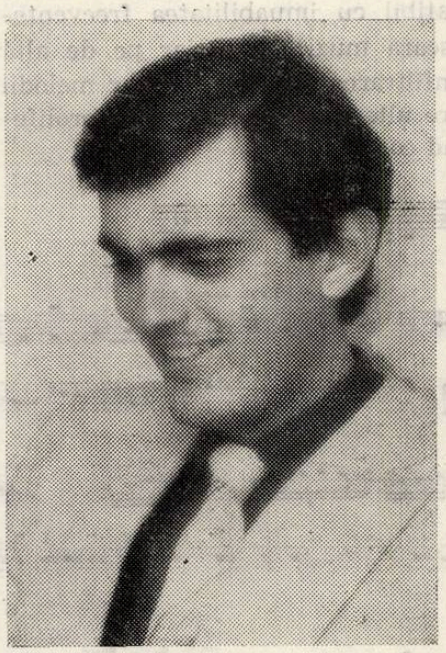
Reiterarea aceluiași ethos muzical transpare și în alcătuirile univocale sau plurivocale din *Incantații* pentru cvintet de suflători (1983), chiar dacă fiecare moment de solo ori de tutti se erijează într-o entitate inconfundabilă, autonomă. Este, desigur, consecința deplinei consecvențe cu sine, a stăpînirii — și exploatării intensive — unui teritoriu stilistic în care compozitoarea se recunoaște, se regăsește pe ea însăși. Firește că teritoriul pe care-l investighează Doina Nemțeanu-Rotaru mai are multe resurse, poate evidenția încă multe aspecte inedite. Rămîne ca tînăra compozitoare să le depisteze, să și le apropie, în scopul săvîrșirii relevării, a creației propriu-zise.

Incontestabil, Doina Nemțeanu-Rotaru dispune în acest sens de largi disponibilități așa cum sînt și cele de exprimare în genuri muzicale diferite, creațiile didactice — *Sonatina pentru pian* a obținut Premiul Uniunii compozitorilor în 1981 — sau corale — să menționăm *Doina* pentru cor de femei pe versurile Anei Blandiana și *Cîntecele de dor* pentru cor mixt pe versuri populare — fiind apreciate deopotrivă de specialiști și de public.

Liviu DĂNCEANU

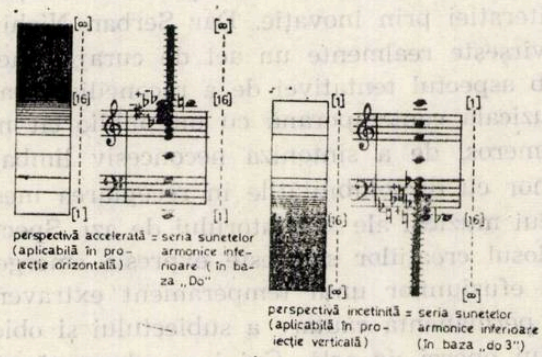
ŞERBAN NICHIFOR

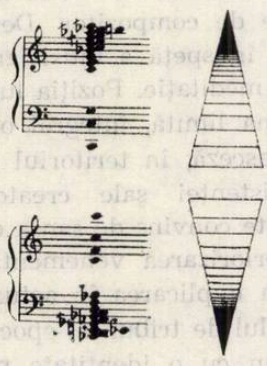
Deosebit de promptă, critica muzicală a înconjurat lucrările semnate de Şerban Nichifor fie cu obiectivă simpatie, fie afirmînd rezerve judicios argumentate, în orice caz înlăturînd eschivele, situările în expectativă,



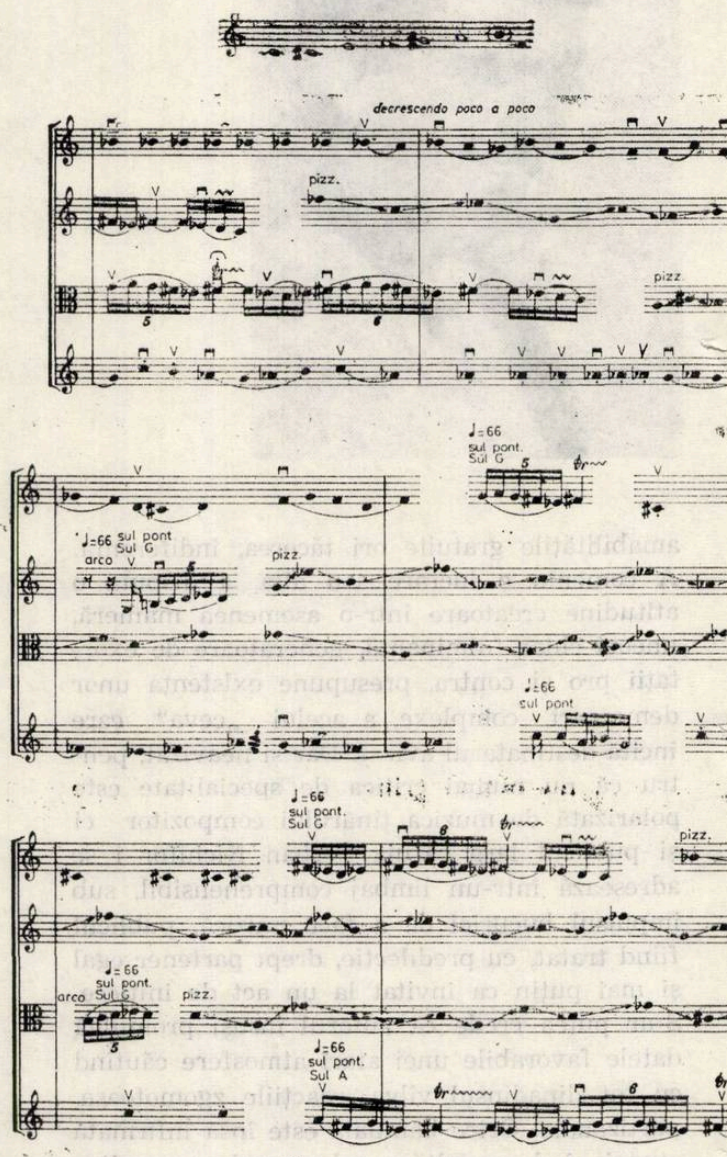
amabilităţile gratuite ori tăcerea, indiferenţa. A comenta o lucrare sau alta, a disputa o atitudine creatoare într-o asemenea manieră, uneori chiar fulminantă, generatoare de exortaţii pro şi contra, presupune existenţa unor demersuri complexe, a acelui „ceva" care incită destinatarul avizat. Dar şi neavizat, pentru că nu numai critica de specialitate este polarizată de muzica tînărului compozitor ci şi publicul larg căruia Şerban Nichifor i se adresează într-un limbaj comprehensibil, sub impulsul bucuriei de a face muzică, publicul fiind tratat, cu predilecţie, drept partener egal şi mai puţin ca invitat la un act de iniţiere. S-ar putea crede că autorul însuşi promulgă datele favorabile unei atari atmosfere căutînd cu tot dinadinsul vîlva, reacţiile zgomotoase, partizanale. Orice bănuială este însă infirmată atunci cînd consultăm palmaresul compozitorului. Pătruns în lumea competitivă a muzicii Şerban Nichifor a cucerit lauri într-o deloc neglijabilă serie de concursuri şi festivaluri naţionale şi internaţionale : Premiul Uniunii compozitorilor (1980), premii la concursurile de la Amsterdam (1977), Tours (1977), Evian (1978), Toledo (1980), Premiul Societăţii Internaţionale pentru Muzică Contemporană (I.S.C.M., 1979). Recunoaşteri purtînd sigiliul notorietăţii şi semnul prestigiului pentru un temperament neastîmpărat, de aceea cutezător, pentru creatorul unor muzici prin excelenţă simpatetice, cu elemente adesea sinestezice încorporînd deopotrivă rigorismul construcţiei de sorginte clasică şi vizionarismul unei conştiinţe artistice neîncorsetate, dominată de dorinţa defrişării canoanelor de orice natură avînd ca premiză asumarea libertăţii de creaţie, a nonconformismului ca atitudine estetică. Trăsături care i-au atras, ca un inevitabil recul, idiozincrasia unor comentatori opuşi tocmai acestei non-şalanţe în reconsiderarea muzicilor revolute, curajului în disimularea redundanţei prin informaţie a reiteraţiei prin inovaţie. Dar Şerban Nichifor săvîrşeşte realmente un act de curaj, benefic sub aspectul tentativei de a reconcilia creaţia muzicală contemporană cu un public cît mai numeros, de a sintoniza neconcesiv limbajul sonor cu disponibilităţile în receptarea mesajului muzical ale spectatorului de azi. Spectaculosul creaţiilor sale este expresia emergenţei efuziunilor unui temperament extravertit în permanentă căutare a subiectului şi obiectului operei de artă. Cui i se adresează muzica ? Pentru cine scriem ? Sînt întrebări leitmotivice puse de compozitor. Desigur, condiţia artistului, în speţă a muzicianului are un cîmp vast de meditaţie. Poziţia lui Şerban Nichifor este una limită, integral opusă situării artistului în asceză, în teritoriul subiectivului absolut al existenţei sale creatoare. Tînărul compozitor este convins de şansa care i se oferă întru exteriorizarea vehementă a resurselor sale, întru implicarea în actualitate, îndeplinindu-şi rolul de tribun al epocii respective. Dar un tribun cu o identitate precisă, cu o personalitate inconfundabilă a cărei linii de forţă trădează o componentă cantitativă — cunoaştere, informaţie — şi una calitativă — putinţa decantării, necesitatea comunicării prin limbaj specific. Un limbaj cu ale cărui elemente de vocabular, în general consacrate, compozitorul construieşte sintaxe originale prin transfigurarea succesivă a unor surse muzicale iniţiale, recognoscibile (de provenienţă fol-

clorică sau cultă). Extrapolînd ideea de anamorfoză la dimensiunile desfășurărilor sonore în sensul deformării structurii primare prin intermediul unor tehnici variaționale, Șerban Nichifor își regizează gesturile componistice în funcție de un deziderat declarativ : elaborarea unor muzici anticontrastante, transformaționale, convertibile. Anamorfoza ca principiu autotelic se plasează pe aceeași axă paradigmatică cu principiul variațiunii (de caracter). Compozitorul o sensibilizează, o potențează adaptînd-o legităților unei arte exclusiv temporale cum este muzica. Procedeul sintetizează astfel relațiile subtile statornicite între două ansambluri aparent disjuncte, bazate pe elemente constitutive comune care devin insesizabile la nivelul conștiinței noastre auditive. (Într-un plan speculativ însăși spectrele armonicelor naturale — superioare și inferioare — sînt consecința anamorfozei aplicate sunetului fundamental)





În *Anamorphose* pentru cvartet de coarde (1976) un mod de frecvențe constituie chintesența tuturor devenirilor sonore, însumînd funcțiile a două aplicabilități : posibilitatea rezumării și a distrugerii prin dispersie. Prima proprietate, de rezumare, de ordonare, se relevă progresiv, sistematic prin suprapunerea și juxtapunerea unor straturi dispuse după principiile de construcție ale fugii, reconstituindu-se dintr-o perspectivă sonoră inedită nu numai etapele nașterii unei structuri modale ci a sunetului însuși (pornind de la zgomotele iscate din diferitele moduri de culoare). După instituirea modului (reprezentat omofon la pag. 10, debutul sistemului 2), discursul este supus unui proces anamorfozic dublu, entitatea modală fiind dezarticulată pe de o parte prin neadaptarea elementelor componente la modalitățile de atac din ce în ce mai puțin caracteristice — efectul de glissando, de pildă, este incompatibil cu imuabilitatea frecvențelor dintr-o scară muzicală — iar pe de altă parte prin infiltrarea treptată a unor melodii populare (care ulterior se vor dezvolta proliferant, invadînd contextul).



Organizarea temporală este de tipul eterofoniei detaliate, spațializate în final — cînd am-

plasamentul este orientat cvadrifon — anamorfoza sursei sonore prin dispersia în spațiu.

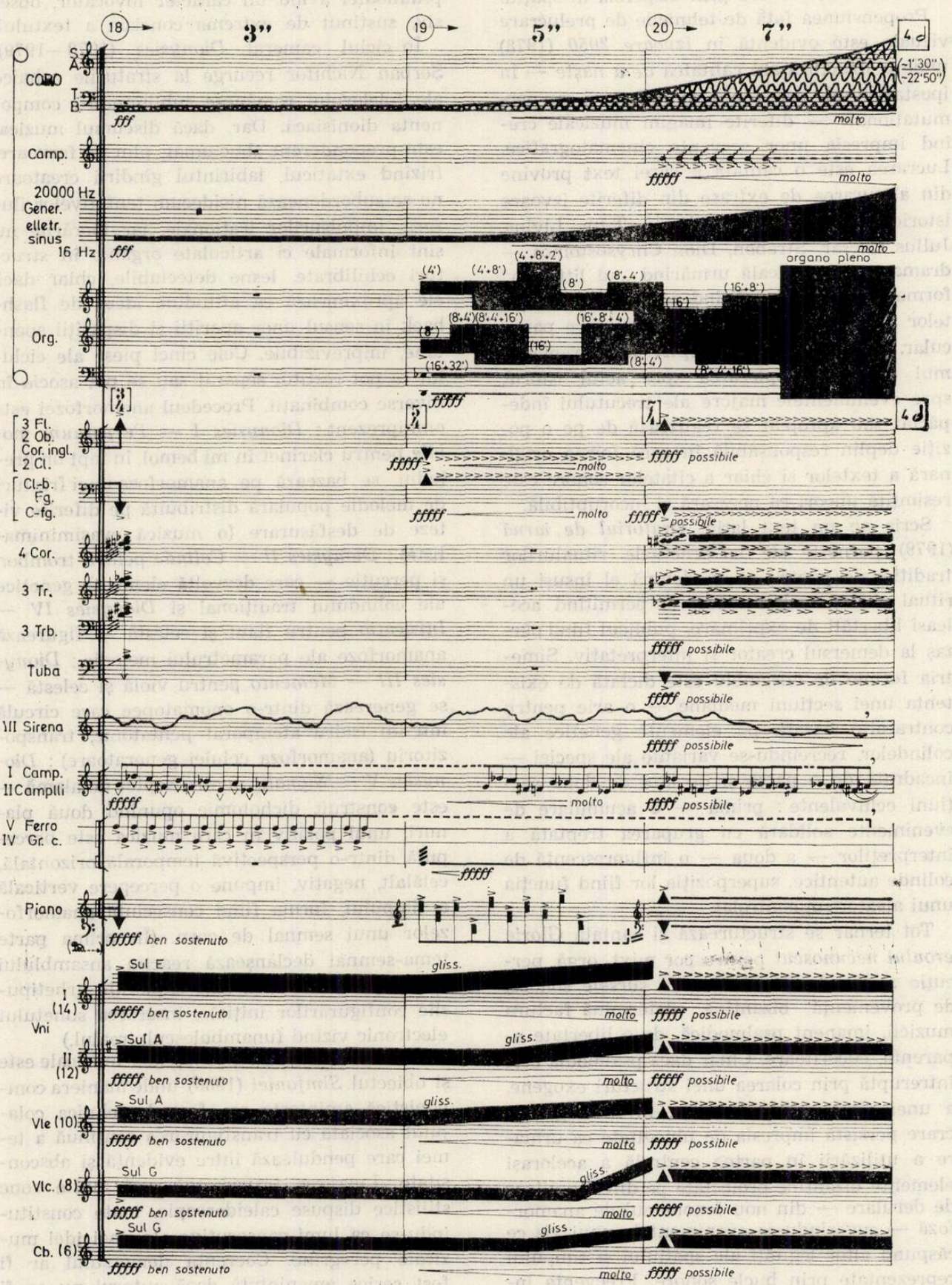
Propensiunea față de tehnicile de prelucrare vizuale este evidentă în *Izvoare 2050* (1978) unde o structură are calitatea de a naște — în ipostazele sale orizontale, combinatorii sau permutaționale — diferite imagini muzicale creînd impresia unor secvențe cinematografice. Lucrarea este o cantată a cărei text provine din alăturarea de extrase din diferite izvoare istorice — Horatius, Jordanes, Titus Livius, Julius Caesar, Strabon, Dion Chrysostomos — dramaturgia muzicală urmărind „ad litteram" forma textului, vizualizînd semnificațiile citatelor într-o evoluție de la general spre particular, de la lirismul descriptiv spre dramatismul discursiv. Aplecarea spre actul istoric, spre evenimentele majore ale trecutului îndepărtat sau apropiat se realizează de pe o poziție deplin responsabilă în care forma originară a textelor și chiar a citatelor sonore este resimțită uneori ca necesară și incoruptibilă.

Scris pe un text latin, *Oratoriul de iarnă* (1979) pornește de la practicile ritualurilor tradiționale pentru ca să devină el însuși un ritual supus acelorași legi și permițînd aceleași libertăți de exprimare, publicul fiind părtaș la demersul creator și interpretativ. Simetria formei de ansamblu este dictată de existența unei secțiuni mediane — o arie pentru contra-alto bazată pe elemente genetice ale colindelor, recreîndu-se variante ale speciei — încadrată de o parte și de alta de două secțiuni echivalente : prima — o acumulare de evenimente solidară cu gruparea treptată a interpreților — a doua — o influorescență de colinde autentice, superpoziția lor fiind funcția unui aleatorism controlat.

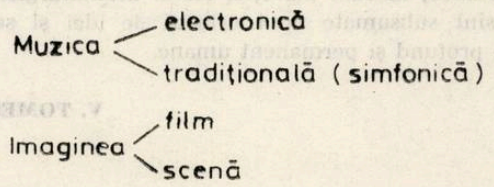
Tot ternar se structurează și cantata *Glorie eroului necunoscut* pentru cor mixt. orgă, percuție și coarde (1979) în care sursele sonore, de proveniență bizantină, determină factura muzicii, imanent psalmodică, de o libertate aparentă, cuceritoare. Chiar dacă psalmodia este întreruptă prin colarea unei structuri exogene, a unei alte entități formale, în întreaga lucrare persistă impresia de ubicuitate ca urmare a utilizării în partea centrală a acelorași elemente bizantine proiectate pe diferite viteze de derulare — din nou fenomenul de anamorfoză — sugerîndu-se evenimentele unui vis ce răspund altor legități ale spațiului și timpului reprezentate prin bucle sonore. Frecvența interferențelor care dau redundanță muzicii crește pe măsură ce se apropie repriza, reluarea psalmodiei avînd un caracter invocator, obsesiv, susținut de extrema concizie a textului.

În ciclul cameral *Dionysies* (1978—1979), Șerban Nichifor recurge la straturile arhaice ale folclorului românesc sublimîndu-i componenta dionisiacă. Dar, dacă discursul muzical este preponderent zbuciumat, plin de fervoare, frizînd extaticul, labirintul gîndirii creatoare nu se subordonează nicidecum tentativelor iluzorii, impulsurilor irațională, iar lucrările nu sînt informale ci articulate organic în structuri echilibrate, lesne detectabile, chiar dacă ele aproximează ca atitudine ideea de flash-back în sensul unor apariții și dispariții spontane, imprevizibile. Cele cinci piese ale ciclului se pot restitui separat sau se pot asocia în diverse combinații. Procedeul anamorfozei este omniprezent : *Dionysies I — Perpetuum mobile* pentru clarinet în mi bemol, în fapt un preludiu, se bazează pe anamorfoza unei frînturi de melodie populară distribuită pe diferite viteze de desfășurare (o muzică cvasiminimalistă) ; *Dionysies II — Colinde* pentru trombon și percuție — care dezvoltă elemente genetice ale colindului tradițional și *Dionysies IV — Invocatio* pentru flaut și celestă — figurează anamorfoze ale parametrului melodic ; *Dionysies III — Memento* pentru violă și celestă — se generează dintr-o onomatopee care circulă într-un cadru atemporal pentatonic, transpozitoriu (anamorfoza celulei generatoare) ; *Dionysies V — Signalis* pentru septet de alamă — este construit dichotomic opunînd două planuri, unul pozitiv în care muzica este percepută dintr-o perspectivă temporală orizontală, celălalt, negativ, impune o percepere verticală a timpului, forma fiind consecința anamorfozelor unui semnal de corn. (În prima parte tema-semnal declanșează reacția ansamblului iar în partea a doua sînt explorate arhetipurile configurărilor inițiale, inserarea sunetului electronic vizînd funambulescul, irealul.)

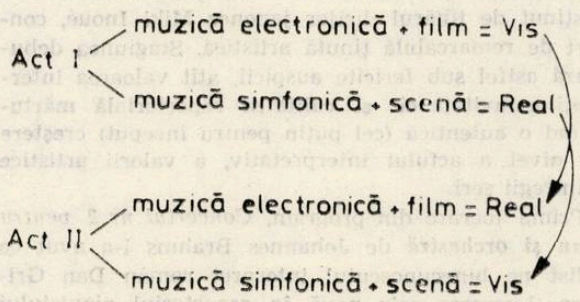
Anamorfozarea unei unice idei muzicale este și obiectul *Simfoniei* (1980) unde maniera componistică amintește ca efect de tehnica colajului asociată cu transfigurarea continuă a temei care pendulează între evidență și absconsitate. Lucrarea traversează mai multe zone stilistice dispuse caleidoscopic, toate constituindu-se ca lumi consecutive ale unei idei muzicale peregrine. Coerența demersului ar fi fost serios amenințată dacă autorul nu ar fi apelat la mediul electronic plasînd astfel în-


18
3"
19
5"
20
7"
4 d
(~1'30")
(~22'50")
CORO
S
A
T
B
fff
molto
Camp.
fffff
molto
20000 Hz
Gener.
elletr.
sinus
16 Hz
fff
molto
(4')
(4'+8')
(4'+8'+2')
(8')
(8'+4')
(16')
(16'+8')
(8'+4')(8'+4'+16')
(16'+8'+4')
(8')
(16')
(16'+32')
(8'+4')
(8'+4'+16')
organo pieno
Org.
fffff
3 Fl.
2 Ob.
Cor. ingl.
2 Cl.
Cl-b.
Fg.
C-fg.
fffff
molto
fffff possibile
fffff
molto
fffff
possibile
4 Cor.
3 Tr.
3 Trb.
fffff possibile
Tuba
fffff possibile
III Sirena
fffff possibile
I Camp.
II Campili
fffff
molto
fffff possibile
V Ferro
IV Gr. c.
fffff
Piano
fffff ben sostenuto
Sul E
gliss.
I
(14)
Vni
fffff ben sostenuto
molto
fffff possibile
Sul A
gliss.
II
(12)
fffff ben sostenuto
molto
fffff possibile
Sul A
gliss.
Vle (10)
fffff ben sostenuto
molto
fffff possibile
Sul G
gliss.
Vlc. (8)
fffff ben sostenuto
molto
fffff possibile
Sul G
gliss.
Cb. (6)
fffff ben sostenuto
molto
fffff possibile

treaga acțiune într-un spațiu unic, generînd o unitate indispensabilă statornicirii memoriei muzicii. De altfel, sunetul sinus, electronic, capătă în opera *Domnișoara Cristina* (1980 — 1982) — după M. Eliade conotații estetice și filozofice, celor două medii — ce alcătuiesc spațiul evoluției dramaturgice — corespunzîndu-le două tipuri de surse sonore :



Dacă în primul act asocierea modalităților de reprezentare „reci", „nepalpabile" întruchipează visul, iar asocierea modalităților „concrete", „imediate" sugerează planul realului, în actul



al doilea se produce o rocadă la nivelul semnificațiilor.

Evoluția sonoră se subordonează principiilor muzicii repetitive, în continuă progresie, două surse propriu-zis muzicale fiind anamorfozate pe întreaga desfășurare a operei : I) o temă de vals și 2) o structură modală avînd fie configurația unui cluster, fie a unei progresii armonice (din care se desprind recitativele, în majoritatea lor recto-tono).

O anamorfoză ritmico-melodică este aplicată unui fragment de rag-time în *Vise* (1983) — trio pentru flaut, vioară și pian — degenerarea ideii inițiale mergînd aici pînă la metamuzică. Forma liberă contrastează cu orice recurs mnemonic circumscriindu-se teritoriului oniricului în care fluxul spontan, neîncorsetat este prevalent. Motto-ul lucrării lămurește în parte intențiile compozitorului dar — prin extensie — și sensurile unei tendințe (probabil cea mai fecundă) din existența creatoare a lui Șerban Nichifor : „sunt vise ce parcă le-am trăit cîndva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne-ntrebăm dacă n-au fost vis" (Mateiu Caragiale, „Remember").

L. D.

REPLICĂ

Am citit articolul semnat de *Mircea M. Ștefănescu*, în Revista Muzica nr. 8/1983, August, sub titlul *„Noaptea cea mai lungă" și „Interogatoriul din zori" de Doru Popovici*. Am fost plăcut impresionat de faptul că autorul articolului citat consideră că am realizat „pagini de foarte puternic interes"... care „au forță și se înscriu ca variante viabile pentru o soluție de teatru muzical românesc contemporan"... Nu pot fi de acord cu cele afirmate despre regia semnată de *George Teodorescu*, considerată „o sforțare meritorie dar eșuată"... Socotesc că a fost o mare reușită regizorală, fiind prima regie ce semnifică generarea unui *mister medieval țărănesc*, plin de simboluri semnificative, adînc înrădăcinate în spiritualitatea poporului nostru. De altfel spectacolul a fost recenzat admirabil în peste 10 cronici, în presa din capitală și din provincie. Totodată, respectiva manifestare artistică a obținut marele premiu în Festivalul Național „Cîntarea României" din acest an.

Mă surprinde că numele pictorului scenograf, *Victor Crețulescu*, cu decoruri deosebit de expresive nu este menționat. Mă surprinde și inexactitatea unor nume : libretul la „Interogatoriul din zori" nu este iscălit de Victor Moldoveanu ci de Victor Bîrlădeanu. Nu pot fi de acord cu rezervele referitoare la excelentul bas *Marcel Roșca*, și în acest sens mă alătur considerațiilor de excepție apărute în toate cronicile din revistele bucureștene și din provincie, precum și din unele cotidiene cum ar fi *Scînteia* și *România Liberă*. Mi se pare jignitor faptul, potrivit căruia, numele marelui dirijor de cor *Stelian Olariu* este omis — cu atît mai mult cu cît atît Cantata de la începutul operei „Noaptea cea mai lungă" cît și Momentul în stilul bizantin — din aceeași operă — au fost tălmăcite splendid !

În general vorbind, nu aș vrea să se creadă că sînt un nemulțumit în ceea ce privește cele ce s-au scris despre activitatea mea de compozitor și muzicolog în revista *Muzica*. Am doar un alt punct de vedere, legat de premiera Dipticului scenic cu operele mele „Noaptea cea mai lungă" și „Interogatoriul din zori."

Doru POPOVICI

Concert dedicat Națiunilor Unite

Concertul dat vineri seara la Ateneul Român de Orchestra simfonică a Filarmonicii „GEORGE ENESCU", dirijată de Mircea Basarab, cu concursul violonistei Mihaela Martin, a constituit un act artistic omagial fiind dedicat Zilei Națiunilor Unite, a cărei sărbătorire are loc în fiecare an la 14 octombrie.

Împreună cu celelalte state ale lumii, România militează pentru înfăptuirea obiectivelor fundamentale înscrise în Cartea ONU, pentru adaptarea Organizației la problemele lumii de astăzi, pentru împlinirea cerinței vitale a timpului pe care-l trăim — eliminarea războiului și instaurarea păcii mondiale. Așa cum sublinia președintele R. S. România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, țara noastră acționează pentru investirea O.N.U. cu responsabilitatea supremă și cu un rol sporit în vederea rezolvării democratice a problemelor lumii contemporane, a asigurării păcii pe planeta noastră.

Prezența în deschiderea concertului a Rapsodiei a II-a de George Enescu, inspirată din file de istorie națională, în care o celebră temă de baladă este potențată pînă la dimensiunile frescei, pictură fără ramă, are o puternică semnificație, actualizînd mesajul patriotic și umanist al marelui muzician român concretizat în aceste cuvinte devenite proverb : „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire, așa precum a înțeles-o măreața antichitate, creind mitul lui Orpheu". Interpretarea Rapsodiei a II-a a relevat patosul liric, generozitatea simțirii, plasticitatea imaginilor ce caracterizează această capodoperă a artei enesciene, solie în lume a spiritualității românești. Din creația românească a zilelor noastre, orchestra simfonică a filarmonicii „George Enescu" a prezentat, sub bagheta lui Mircea Basarab, *Diptic simfonic* de Adrian Rațiu, compozitor care se distinge printr-o estetică a edificării sonore echilibrate, de intensă gîndire, de densitate emoțională. Lucrare de o expresivitate gravă, nuanțată eroic-dramatic, conferind virtuți noi dinamismului constructiv pe care îl suscită passacaglia și fugato, Dipticul evocă sensibilitatea românească prin elaborarea personală a unei eterofonii de obîrșie folclorică și de rezonanță enesciană.

Exponentă a școlii violonistice românești, formată la clasa profesorului Ștefan Gheorghiu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, deținătoare a unui impresionant palmares artistic internațional, Mihaela Martin a fost protagonista de excepțională muzicalitate și de tehnică desăvîrșită în Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră de Mozart, avînd în ansamblul orchestral un admirabil partener. Punînd în valoare considerabila sa experiență de muzician, Mircea Basarab a realizat împreună cu orchestra simfonică a filarmonicii care perpetuează numele lui George Enescu, o tălmăcire de cuceritoare elocvență a Simfoniei a II-a de Johannes Brahms, în care măreția, fastul dramaturgiei sonore sînt subsumate unui orizont de idei și sentimente profund și permanent umane.

V. TOMESCU

Micki Inoué — Dan Grigore

Printre primele concerte, de început de stagiune ale Filarmonicii „George Enescu" de subliniat este cel susținut de tînărul dirijor japonez Miki Inoué, concert de remarcabilă ținută artistică. Stagiunea debutează astfel sub fericite auspicii, atît valoarea interpreților-invitați cît și calitatea repertorială mărturisind o autentică (cel puțin pentru început) creștere de nivel a actului interpretativ, a valorii artistice a întregii seri.

Prima lucrare din program, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Johannes Brahms l-a avut ca solist pe binecunoscutul interpret român Dan Grigore. Lucrarea este nouă în repertoriul pianistului iar modul în care a fost „rezolvată" din punct de vedere artistic pune într-o lumină clară arta interpretativă a lui Dan Grigore. În primul rînd, de remarcat a fost colaborarea cvasiperfectă solist-tutti, lucru de deosebită importanță dacă ne gîndim la „culoarea" de simfonie cu instrument obligat pe care o au concertele brahmsiene. Nu înseamnă însă că la atîta s-a redus rolul instrumentului solist. Partitura pianistică, bucurindu-se deci de un acompaniament în egală măsură sobru și participativ, a avut culoare și nerv, măsură și avînt romantic în același timp, toate filtrate cu maximă exigență — cea a unei bune stăpîniri muzicale și muzicologice a partiturii abordate. Astfel, față de versiuni în care abundă sobrietatea exagerată sau un romantism în egală măsură desuet sau deplasat (mai degrabă, „romanțiozitate"), interpretarea semnată de Dan Grigore, cu concursul dirijorului japonez Miki Inoué, a însemnat o reușită certă.

Lucrarea simfonică *Green* de compozitorul japonez contemporan Toru Takemitsu aparține acelei familii muzicale la intersecție între mentalitatea occidentală de a scrie muzică (înrîurită așadar prioritar de mijloacele structuraliste și neo-seriale de abordare a fenomenului sonor) și cea extrem-orientală unde limpezi sînt alte date, alte „însușiri" ale sunetului : rarefierea, modalismul împins la ultimele sale consecințe, melodica, etc., etc. Se poate distinge, cred, în spatele lucrării audiate, o țesătură concepută neo-serial (de fapt, sintaxe mai complexe, influențate categoric de conceptele de bază ale modalismului), țesătură

modelată — mai degrabă, deformată — de unelte care nu-i sînt proprii, pe potrivă. Cu alte cuvinte, datele de bază, de sorginte occidentală, ale lucrării sînt prelucrate într-un spirit străin. De aici rezultă o muzică oarecum stranie, o anumită culoare distonantă, cu multe nuanțe de cenușiu însă, care se așează într-un spațiu stilistic singular.

Suita simfonică *Daphnis și Chloé* de Maurice Ravel a fost realizată, în încheierea programului, cu maximă fantezie timbrală. Și într-adevăr, ceea ce a surprins plăcut în interpretare a fost tocmai acea redare de finețe a policromiei timbrale consubstanțiale muzicii raveliene. Mai mult, dirijorul japonez a ocolit riscurile unei excesive ancorări în luxuriant și pitoresc moderînd contrastele acolo unde ele riscau să devină excesive, de gust îndoielnic și accentuîndu-le acolo unde indicațiile din partitură nu fac decît să le sugereze. Interpretarea astfel rezultată a fost în egală măsură corectă (mai bine zis, colorată și corectă) și personală, trădînd deopotrivă fantezie dirijorală și rigoare, spirit nou, plin de viață, forță de inovare și perfectă cunoaștere a arcanelor orchestrale, a mecanismului aparatului simfonic.

Liviu Ionescu—Ursula Philippi

Stagiunea de concerte a orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române a propus, sub bagheta dirijorului Liviu Ionescu, un concert de interesantă culoare stilistică. Într-un program eterogen, maniera personală a dirijorului și unele trăsături unind din punct de vedere al ideaticii muzicale piesele prezentate au putut configura, dincolo de sus-amintita diversitate, o oarecare unitate (care nu trebuie privită ca premisă sine qua non a reușitei unei seri muzicale) un concert posibil de cuprins într-o singură acoladă. Se adaugă aici și unitatea în ceea ce privește execuția muzicală.

Lucrarea simfonică semnată de Anton Dogaru — *Graiul din veac* — este o muzică cu excelente virtuți orchestrale. În special partea a doua, gîndită sub forma unui rondo, pune în evidență o știință orchestrală sigură, o manieră de a gîndi în pagina cu portative care se sprijină mult pe gestul de umplere uniformă, echilibrată chiar și în momentele de dinamism. Cu alte cuvinte, întrebuințînd cu oarecare frecvență toate instrumentele, toate partidele, compozitorul este înclinat spre acea orchestrație de filiație franceză care presupune ca fiind dobîndite sau existente două calități: profesionalismul și imaginația sonoră. În ceea ce privește substanța muzicală, clar apare că Anton Dogaru este un melodist prin excelență. Lucrarea, avînd clare determinări patriotice în modul ei de ancorare într-o estetică bine și lămurit impregnată de un specific național distinct, peren, trimite, prin linearism și cantabilitate, la etosul cumpănit, moderat al nepieritoarelor nestemate ale folclorului românesc.

Concertul pentru orgă și orchestră op. 7 nr. 1 în Si bemol major de Haendel a avut-o ca protagonistă pe organista brașoveană Ursula Philippi. Versiunea ascultată a excelat prin echilibru și sobrietate, prin corectitudine și exactitate în acompaniament. Toate acestea sînt elemente indispensabile interpretării lucrărilor lui Georg Friedrich Haendel. Fiind prezente în interpretarea despre care scriem, ele au oferit așadar o garanție de calitate.

În încheierea programului, dirijorul Liviu Ionescu a oferit publicului o versiune echilibrată a spectaculoasei *Simfonii a V-a* de Ceaicovski. Lucrarea este o pagină frecvent cîntată, care face săli pline (este așadar o garanție de afluență a publicului). Versiunea sonoră realizată ne-a convins prin construcție și sobrietate, prin seriozitate și profesionalism. Nu detaliăm aici momentele componente ale interpretării lucrării. Este suficient numai dacă amintim finețea timbrurilor din începutul piesei sau masivitatea neforțată din tutti și fortissimi ca tot atîtea argumente pentru cele scrise mai sus.

Viorel CREȚU

Iosif Conta — Sanda Șandru — Ilinca Dumitrescu

Capacitatea de a cuprinde un program foarte variat stilistic, acesta pare să fi fost cuvîntul de ordine în concertul Filarmonicii din 4 noiembrie. Cuvînt de ordine imaginar poate, dar în orice caz ambițios, căci Haydn, Mozart, Alfred Alessandrescu și Stravinski implică necesitatea unei largi și bogate palete stilistice și coloristice, o paletă demonstrativă chiar, demonstrativă pentru posibilitățile ansamblului și ale conducătorului său, ale soliștilor. Demonstrativ par să fie gîndite și aparițiile dirijorului Iosif Conta la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", cu care el însă s-a familiarizat, deja, la fel de mult ca și cu obișnuiții săi colaboratori, orchestra Radioteleviziunii. Dar între Mozart și *Pasărea de foc* (ca să numim doar momentele în care ansamblul a fost... solist) este o distanță orchestrală considerabilă, pe care Filarmonica a dovedit că este capabilă să o parcurgă dintr-un suflu, de loc neglijabil. Deși, la prima vedere, s-ar fi zis că *Pasărea de foc* a lui Stravinski este o partitură mai incitantă, prin dificultatea tehnică și varietatea coloristică mai accentuate (și care probabil le provoacă instrumentiștilor dragi amintiri), totuși realizarea *Simfoniei nr. 28* de Mozart a fost mai de remarcat. Un echilibru nobil, imprimat și de gestica de data aceasta foarte sobră și concisă a atît de dinamicului de obicei Iosif Conta, un ton profund, omogen și unitar, au făcut din această simfonie mozartiană un moment deosebit al concertului. Și acesta este un lucru foarte bun, din două motive: în primul rînd pentru că Mozart implică o responsabilitate mărită (și e un domeniu în care nu poți să „duci" pe nimeni) și în al doilea rînd pentru că există, într-un fel, în rîndul publicului, o tendință de

a neglija prima piesă din programul concertului (din păcate, mai ales cînd este vorba de o creaţie contemporană, deci mai puţin accesibilă). Publicul vine de cele mai multe ori pentru solist sau cel mult pentru simfonia sau lucrarea simfonică din final. Momentul de debut al concertului Filarmonicii a impus interesului publicului prima piesă, nicidecum mai puţin importantă decît celelalte. Şi a impus-o cu o ţinută artistică demnă de binemeritatul prestigiu al acestei instituţii.

Spre deosebire de Mozart, în „Pasărea de foc", varietatea speculată la maximum a pulverizat oarecum unitatea necesară suitei de balet stravinskiene. Pulverizare accentuată şi de marcarea şi prelungirea chiar, a pauzelor dintre părţile, „tablourile" baletului. Pornită dintru-nceput într-un tempo cam lent, „Pasărea de foc" şi-a pierdut astfel dinamismul, mişcarea continuă specifică, explozia de vitalitate ; în favoarea, e adevărat, a unei mai mari detalieri coloristice, care nu salvează însă necesara unitate şi continuitate a lucrării.

Evoluţia pianistică a Ilincăi Dumitrescu ne pune în faţa unor date contradictorii şi stimulatoare : pe de o parte, o certă inteligenţă în conducerea discursului muzical (dublată de o acurateţe tehnică despre care nu mai trebuie să vorbim), pe de altă parte, o mai intensă subiectivizare a interpretării. Ilinca Dumitrescu ne-a oferit o viziune puternic romantizată a Concertului în Re major de Haydn, justificată însă, în multe momente, de interesantele, vizionarele chiar uneori, relaţii armonice, mai ales în unele pagini din partea a II-a. Trăind intens muzica, pianista este uneori luată de valul acestei trăiri, ieşind oarecum din stil. Dar partea a III-a ne-a apărut haydniană în adevărata accepţie a cuvîntului : sclipitoare, plină de vivacitate. Se valorifică aici tuşeul energic dar şi delicat al Ilincăi Dumitrescu, exact combinaţia necesară reliefării valorii acestei partituri haydniene. Prezenţă constantă, de marcă, în viaţa noastră muzicală, beneficiind (cel puţin aparent, în măsura în care interpretarea relevă omul, deci pînă la urmă nu doar aparent) de un temperament de tip mai curînd romantic, pianista se apleacă însă cu asiduitate mai ales asupra partiturilor clasice, drum către care o îndeamnă tipul de inteligenţă analitică, cercetătoare, claritatea unei gîndiri care ştie să scoată în evidenţă sensul fiecărei fraze muzicale şi să o integreze într-un ansamblu coerent. Din dualitatea aceasta a gîndirii şi a temperamentului se configurează stilul interpretativ al Ilincăi Dumitrescu.

Şi „last, but not least", cum spun englezii, deci ultima dar nu cea din urmă, Sanda Şandru a reconfirmat aprecierile elogioase cu care este covîrşită în ultimul timp, odată cu cele *Trei piese pentru soprană şi orchestră* de Alfred Alessandrescu. S-a produs o adevărată coeziune între solistă şi orchestră, specifică desigur intenţiei compozitorului, chiar dacă uneori valurile sonore ale ansamblului copleşeau vocea Sandei Şandru. Şi asta nu din lipsă de volum sau penetranţă a solistei. Aceste mici bijuterii vocale au încercat să preia tradiţia lied-ului acompaniat de orchestră din muzica post-romantică germană (Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss) şi să o integreze într-o muzică de factură mai apropiată de impresionismul francez, dindu-le desigur nota personală a autorului. Gradaţia ascendentă, emoţională, a celor trei piese a fost pe deplin reliefată de Sanda Şandru, laolaltă cu detaliul semnificativ. Sanda Şandru este fără nici o îndoială una din cîntăreţele marcante ale actualei perioade şi apariţiile sale solistice în concert nu pot fi decît binevenite.

Publicului extrem de numeros din acea seară i-au fost confirmate deci aşteptările...

Dana CAMIL

O seară inedită la operetă

Indiferent dacă spuma muzicii lui Strauss, Lehar ori Millöker ne face sau nu să vibrăm în ritm de 3/4, trebuie să recunoaştem că Opereta bucureşteană ca instituţie, ca profesionalism, ca omogenitate valorică a colectivului artistic merită toată stima. De la Dacian (iată-l pe Dacian intrat în legendă !). Teatrul de pe Splai a avut şansa unor conducători artistici de excepţie, adevăraţi animatori culturali care au impus un ritm de muncă şi de exigenţă artistică elevată, au surprins, nu o dată, cu ineditul evenimentelor.

Aşa a fost şi seara de 31 octombrie cînd la rampă au apărut cei mai tineri solişti, proaspeţi absolvenţi sau chiar studenţi ai Conservatorului. A fost acest *Concert al tinerilor interpreţi* o trecere în revistă a potenţialului artistic existent în generaţia ce preia ştafeta. Înainte de orice aş vrea să subliniez aspectul pedagogic al iniţiativei directorului şi regizorului George Zaharescu. Ieşind din tiparul spectacolelor „de serviciu", abordînd un alt repertoriu — arii de operă, lieduri, cantonete, serenade — tinerii şi-au pus (ori şi-au repus) alte probleme interpretative şi de tehnică vocală.

În plus, publicul a putut să-i urmărească în ipostaze inedite, subreta ori junele comic devenind aici interpreţi de concert. Această formă, concertantă i-a obligat pe interpreţii lipsiţi astfel de suportul jocului de scenă, să-şi concentreze atenţia exclusiv asupra nuanţelor din cîntecul lor. O iniţiativă benefică, deci ce a scos în evidenţă vocile de excepţie ale Siminei Ivan, Margareta Niculescu, Laura Niculescu, Florin Georgescu, Bianca Ionescu, farmecul şi muzicalitatea Rodicăi Truică şi a Rodicăi Mincef, inteligenţa interpretativă a lui George Păunescu, Emil Spătaru, Dumitru Trandafir şi Daniel Eufrosin.

În chip simbolic, artista poporului Arta Florescu, şefa de catedră de Canto a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a fost invitată să prezinte pe foştii sau actualii studenţi să familiarizeze publicul, o clipă mai devreme, cu viitoarele vedete.

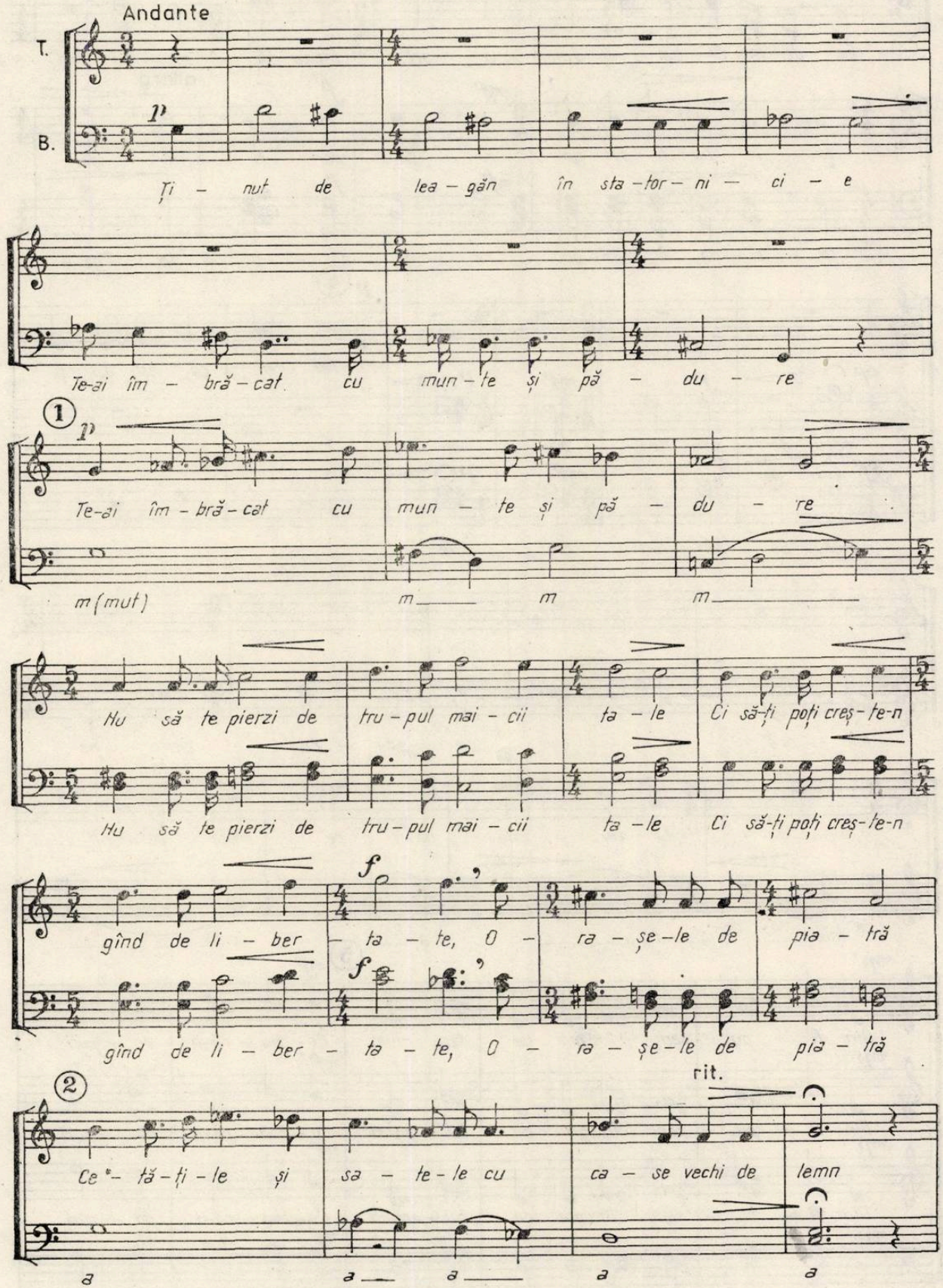
O iniţiativă pe cît de surprinzătoare pe atît de reuşită. O dorim repetată, programată şi impusă treptat în repertoriul permanent al teatrului ce-şi aşteaptă, cam de mult un mîine mai generos.

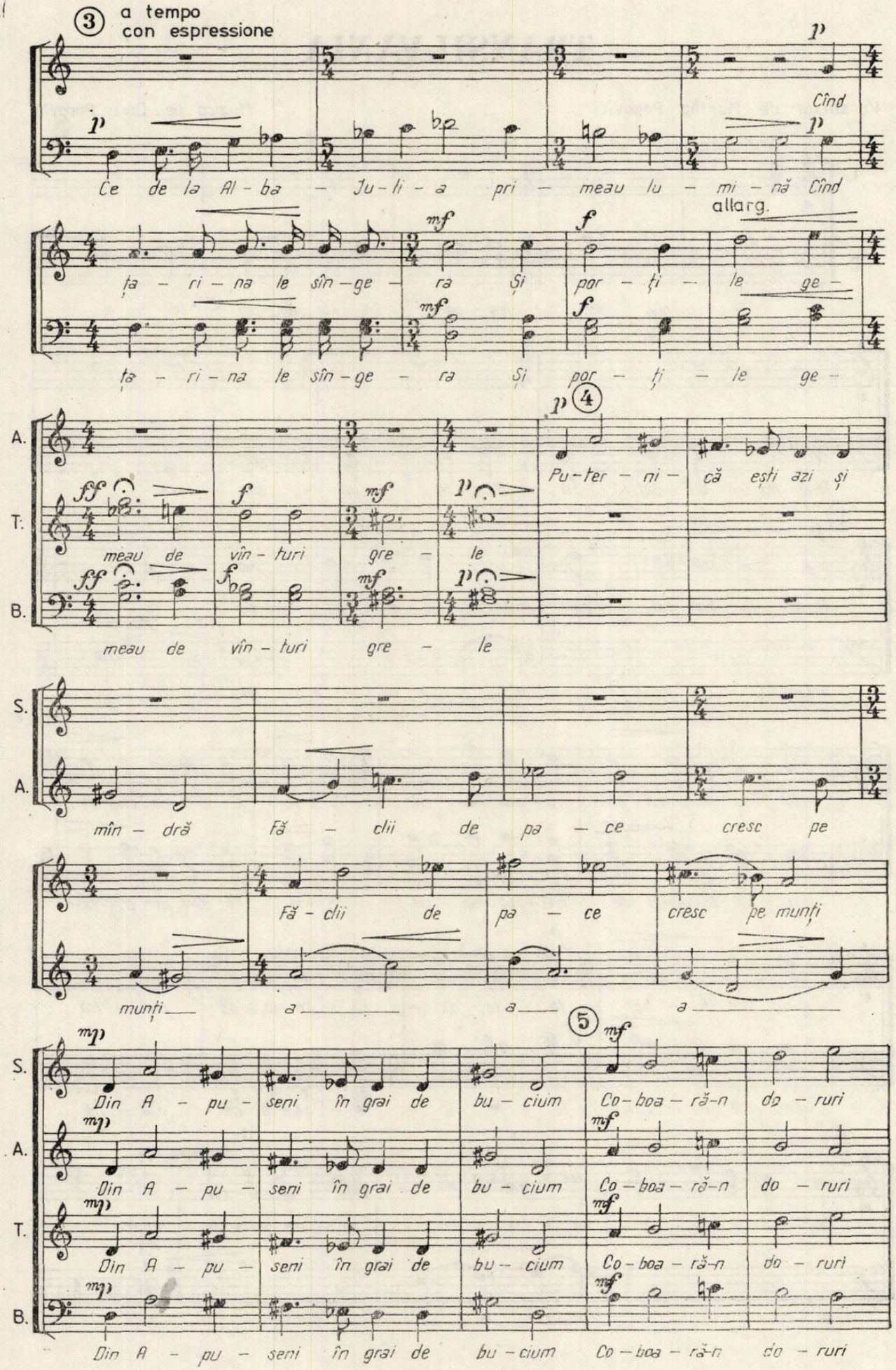
Cristian MIHĂILESCU

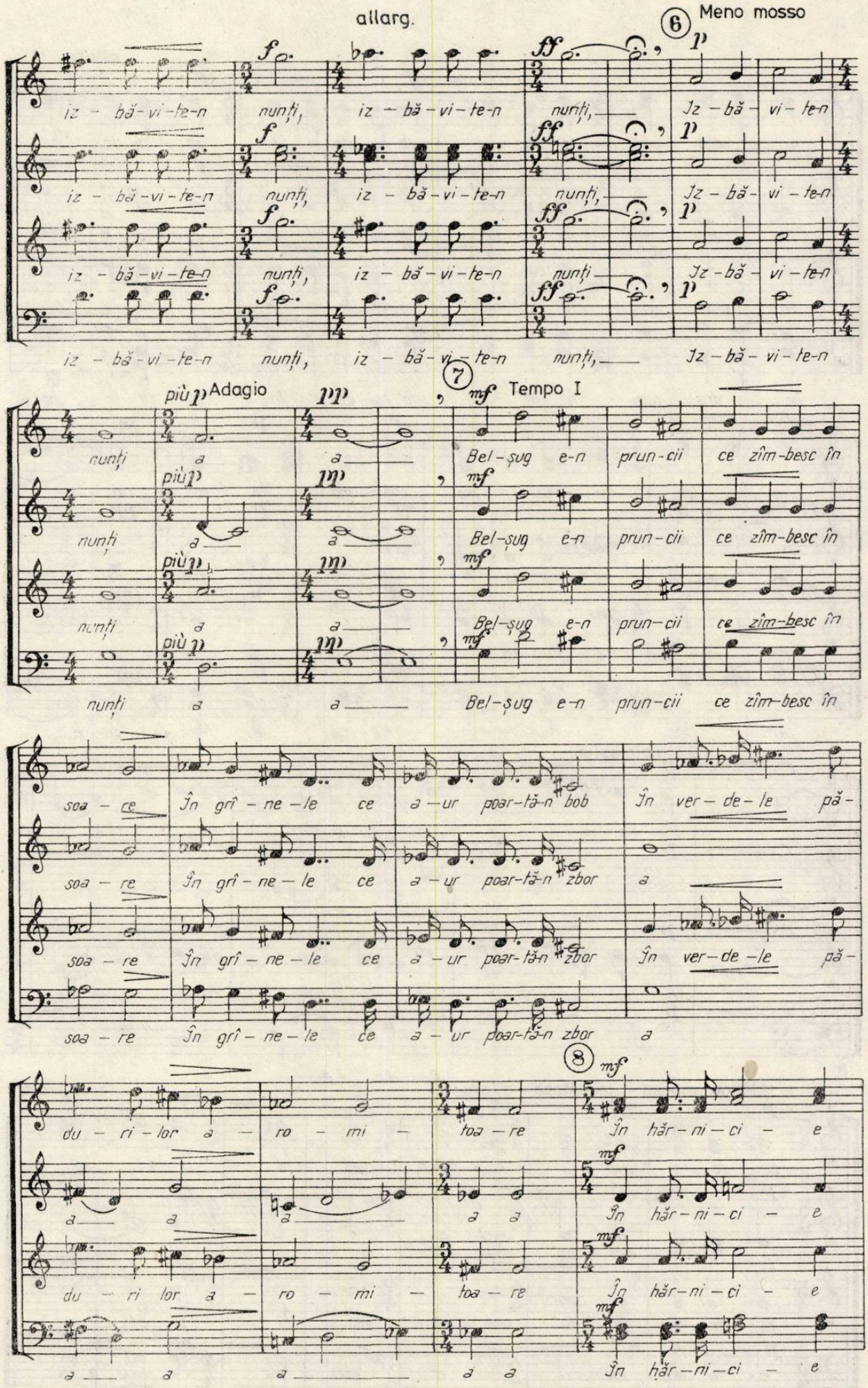
TRANSILVANIA

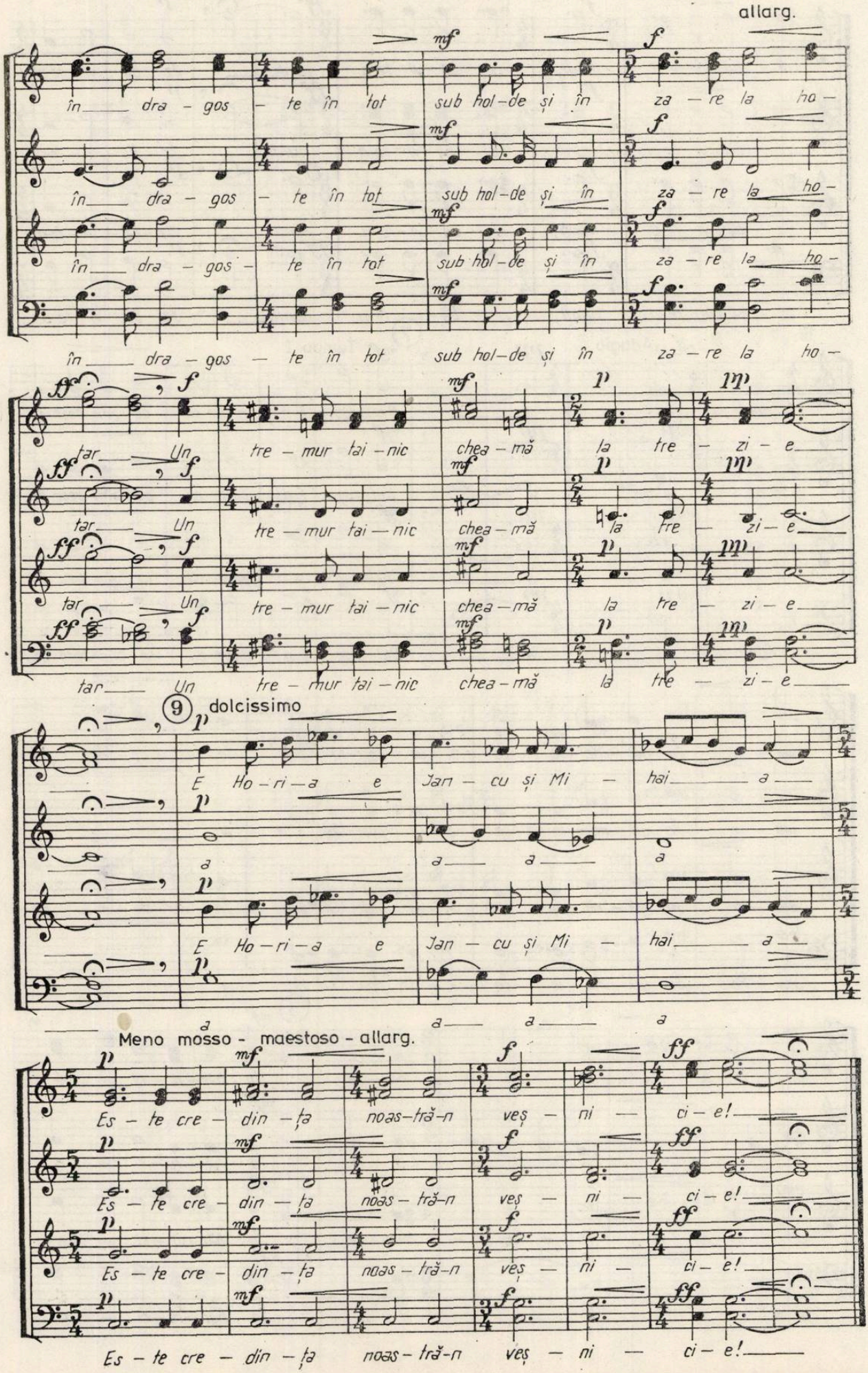
Versurile de Martha Popovici

Muzica de Doru Popovici




3
a tempo
con espressione
Cînd
Ce de la Al - ba - Ju - li - a pri - meau lu - mi - nă Cînd
allarg.
ța - ri - na le sîn - ge - ra Și por - ți - le ge -
ța - ri - na le sîn - ge - ra Și por - ți - le ge -
4
A.
T.
B.
Pu - ter - ni - că ești azi și
meau de vîn - turi gre - le
meau de vîn - turi gre - le
S.
A.
mîn - dră Fă - clii de pa - ce cresc pe
Fă - clii de pa - ce cresc pe munți
munți a a a
5
S.
A.
T.
B.
Din A - pu - seni în grai de bu - cium Co - boa - ră - n do - ruri
Din A - pu - seni în grai de bu - cium Co - boa - ră - n do - ruri
Din A - pu - seni în grai de bu - cium Co - boa - ră - n do - ruri
Din A - pu - seni în grai de bu - cium Co - boa - ră - n do - ruri


allarg.
6
Meno mosso
iz - bă - vi - te-n nunți, iz - bă - vi - te-n nunți, Iz - bă - vi - te-n
7
più p Adagio
mf Tempo I
nunți a a Bel - șug e-n prun - cii ce zîm - besc în
soa - re în grî - ne - le ce a - ur poar - tă-n bob în ver - de - le pă -
soa - re în grî - ne - le ce a - ur poar - tă-n zbor a
8
du - ri - lor a - ro - mi - toa - re în hăr - ni - ci - e


allarg.
în dra - gos - te în tot sub hol-de și în za - re la ho -
tar Un tre - mur tai - nic chea - mă la tre - zi - e
9 dolcissimo
E Ho - ri - a e Jan - cu și Mi - hai a
Meno mosso - maestoso - allarg.
Es - te cre - din - ța noas - tră - rn veș - ni - ci - e!

Constantin Ionescu Vovu

De curînd, C-tin Ionescu Vovu, cadru didactic al Conservatorului „C. Porumbescu" din București, ne-a oferit un recital de pian al cărui program a fost în întregime alcătuit din lucrări ale marelui romantic german Johannes Brahms. Gestul său trebuie interpretat atît ca o manifestare artistică ce prin conținut obligă la calitate cît și ca o acțiune cu un nobil scop didactic-acela de a demonstra caracteristicile unei epoci, particularitățile unui stil de compoziție ca și fantastica diversitate cuprinsă în unitatea paginilor scrise de mîna unui singur autor. Johannes Brahms și creația sa dedicată pianului marchează unul dintre momentele de culminație ale artei interpretative pianistice, în cadrul istoriei muzicii universale. Tălmăcirea paginilor sale pretinde, dincolo de dificultățile tehnice, o profundă înțelegere, simțire, trăire și, mai ales o mare capacitate de transmitere, a unor stări, a unor atmosfere cu totul specifice, proprii compozitorului originar din nordul Germaniei. Perfecțiunea concepției operei muzicale ca și cea a construcției formelor îl raportează pe Johannes Brahms la marii săi predecesori ai clasicismului. Continuator al simfonismului beethovenian dar, în egală măsură, și al artei vechilor polifoniști, Johannes Brahms se cere înainte de toate descifrat, analizat iar apoi interpretat în contextul epocii unui romantism învolburat, plin de patos, de sonorități ample și armonii încărcate. Așa a înțeles și pianistul și profesorul Constantin Ionescu Vovu să se apropie de arta compozitorului german. Iar disponibilitățile sale tehnice, artistice și, nu în ultim rînd, sufletești, au înlesnit drumul către o incontestabilă reușită. Ceea ce a impresionat mai cu seamă în cadrul recitalului său a fost o fantastică putere de identificare cu opusurile interpretate și, în același timp o la fel de ideală comunicare cu sala, cu publicul pe care a reușit să și-l apropie, să-l facă să simtă, să trăiască, să respire chiar deodată cu el viața paginilor brahmsiene, suplețea sau densitatea lor, momentele de relaxare ca și cele de maximă tensiune. Depășind nivelul unei pure redări tehnice Constantin Ionescu Vovu s-a demonstrat a fi un artist-interpret în adevăratul și nobilul sens al termenului. După *Sonata în do major op. I*, din care am reținut mai cu seamă minunatul Andante — după un vechi cîntec german de dragoste, redat cu o deosebită sensibilitate — ca și ultima parte *Finale, Allegro con fuoco* în care pianistul a uzat de întreaga sa capacitate tehnică pentru a asigura culminația de încheiere. *Fanteziile op. 116*, ne-au oferit, în întregul lor, momente de maximă bucurie. Constantin Ionescu Vovu a reușit să confere fiecăruia dintre cele șapte numere o personalitate aparte, o culoare proprie, realizînd cu o măiestrie de artizan tot atîtea „bijuterii sonore". Permanentele oscilații între primul Capriciu — Presto energico și Intermezzo-ul liric ce-i urmează, dintre cel de-al treilea Capriciu, Allegro passionato și cel de al patrulea Intermezzo, de asemenea extrem de liric, schimbarea subtilă de atmosferă și culoare ce însoțește ultimele trei Fantezii : Intermezzo nr. 5, Andante con grazia ed intimissimo sentimento, Intermezzo nr. 6, Andantino teneramente și Capriccio nr. 7, Allegro agitato — ne-au dezvăluit marea plasticitate ce caracterizează interpretarea pianistului Constantin Ionescu Vovu. În ce privește lucrarea finală *Variațiunile și fuga pe o temă de Haendel* op. 24, — acestea vizînd în proporție maximă atît prin construcție cît și prin scriitură pe acel Johannes Brahms indisolubil legat de predecesorii săi într-ale artei sunetelor — maniera în care a fost interpretată ne-a convins încă odată că pianistul Constantin Ionescu Vovu este un maestru al conducerii vocilor, al gradațiilor ce duc spre marile culminații finale, un adevărat pictor al culorii sonore și un filozof al profunzimilor de dincolo de ciudatele semne numite „note". După ultimele acorduri aplauze entuziaste l-au răsplătit pe interpret. Succesul său, a fost confirmat și de cele două bisuri pe care publicul le-a cerut cu insistență : Intermezzo-urile op. 119 nr. 1 și op. 76 nr. 3.

Cristina SÂRBU

Seară Debussy

O seară dedicată muzicii lui *Claude de France* pentru grupuri camerale și formații orchestrale restrînse constituie fără îndoială un punct de atracție major. Dar cînd Filarmonica „George Enescu" reușește să întrunească în acest scop un mănunchi de interpreți de talia harpistului Ion Ivan Roncea, a clarinetistului Aurelian Octav Popa, a flautistului Gavril Costea și a pianistului Gabriel Amiraș, atunci seara devine un eveniment al stagiunii.

Eroul principal și, de altfel, inițiatorul serii a fost Ion Ivan Roncea, prezent în majoritatea pieselor incluse în program (6 din 8). S-a vădit din nou — pe lîngă măiestria sa, de atîtea ori remarcată, în tehnica harpei — că el este preocupat să îmbogățească neîncetat repertoriul solistic destul de restrîns al instrumentului său, în cazul de față prin prezentarea cunoscutelor piese pentru pian ale lui Debussy *Fata cu părul bălai* (din caietul I de *Preludii*), *Clar de lună* (din *Suita bergamască*) și cele *Două arabescuri*, în transcripția sa proprie pentru harpă. În toate aceste miniaturi, interpretarea eminentului harpist a scos în evidență poezia nonșalantă și libertatea sinuoasă, caracteristice pentru creația compozitorului în anii de debut ai activității sale creatoare (*Arabescurile* datează din 1888, *Suita bergamască* din 1890), cînd Debussy era considerat un genial descendent al lui Grieg și Massenet. Roncea a înțeles că toate aceste piese depășesc în mod substanțial pretextele literare sau vizuale anunțate prin titlurile lor, apropiindu-se în felul lor de sferele elevate ale muzicii pure, dar ale unei muzici pure care este — în esență — poezie.

Afinitatea lui Roncea pentru lumea sonoră debussystă a apărut evidentă și în cele *Două dansuri pentru harpă și orchestră de coarde* (acompaniat de for-

mația „Quodlibet musicum" dirijată de Aurelian Octav Popa), *Dansul sacru* și *Dansul profan*, care nu sînt destinate coregrafiei, ci mai degrabă sugerării unei misterioase evaziuni dincolo de spațiu și timp. Cu o sobrietate exemplară, Ion Iovan Roncea le-a scos în evidență ezoterismul, harpa devenind sub degetele sale acel instrument magic pe care-l visa Debussy.

Aceeași grijă pentru gradarea infinitezimală a nuanțelor dinamice am regăsit-o și în interpretarea sa din originala *Sonată pentru flaut, violă și harpă*. Aici, intențiile i-au fost preluate și de partenerii săi, violistul Ioan Vasile și mai ales excelentul flautist clujean Gavril Costea, prezent în aceeași seară și ca interpret al piesei *Syrinx* pentru flaut solo, în care am aflat tot ce definește muzica lui Debussy, — finețea, rafinamentul, atmosfera, poezia, lirismul.

Iar Aurelian Octav Popa nu s-a lăsat nici el mai prejos în versiunea pentru clarinet și pian a *Rapsodiei pentru clarinet și orchestră*, în care — acompaniat cu discreție de Gabriel Amiraș — ne-a oferit o nouă demonstrație a incomparabilei sale capacități de adaptare la orice categorie stilistică, — aici la bogata savoare a limbajului debussyst, cu desfășurările sale muzicale adeseori surprinzătoare, valorificînd cu măiestrie jocul variat al registrelor.

E. ELIAN

Recital de orgă — Ștefan David

O preocupare deosebită a Filarmonicii „George Enescu" este de a oferi publicului nostru un repertoriu cît mai larg și totodată ocazia de a cunoaște interpreți tineri, dîndu-le posibilitatea de a se manifesta în concerte și recitaluri.

Un eveniment bine venit a fost recitalul de orgă din 2 noiemzrie 1983, *Integrala lucrărilor de Johannes Brahms*, program susținut de Ștefan David a cărui apariție în public ne-a prezentat un artist autentic cu reale posibilități. Abordarea unui asemenea repertoriu, inedit, de o deosebită dificultate tehnică și interpretativă, necesită o pregătire minuțioasă, o cultură muzicală solidă și elevată în ce privește redarea emoțională a discursului și a construcției logice a întregului.

Programul a început cu *Preludiul și Fuga în sol minor*, lucrare cu o țesătură echilibrată a vocilor, a registrelor și a timbrurilor, bine individualizate. Ștefan David, liric prin structură, a creat o atmosferă caldă, dar pe alocuri cu rețineri timide, provenite, probabil, din adaptarea cu sala.

Preludiul și Fuga în la bemol minor, următoarea lucrare din program, a fost executată mai concludent remarcîndu-se cu mai multă autoritate filonul de inspirație romantică brahmsian (dezvoltarea fugii) și evadarea din modelele barocului, lucru bine realizat de interpret.

În partea a doua a recitalului am audiat *Preludiul, coral și fugă* unde s-au evidențiat cu precădere preocupările interpretului de a construi sonorități, utilizînd registrații bogate și nuanțări în ecou, prin combinarea manualelor în special în variațiuni. În aceeași viziune, în fugă, am remarcat unitatea de detaliu, condiționată de fizionomia convergentă a elementelor de structură.

Merită menționat aportul deosebit al colaborării tehnice care a corespuns cerințelor interpretului în programarea secvențială a modelării timbrurilor. Totuși am fi preferat sonorități mai ample în momentul de dezvoltare din interiorul fugilor, justificate de perfecta arhitectură și bogăție armonică romantică a stilului brahmsian.

Programul s-a încheiat cu *Preludiul și fuga în la minor*, spre satisfacția și încîntarea publicului, dovedind pe drept cuvînt reușita recitalului.

Ștefan David ne-a relevat cu această ocazie calitățile sale majore de interpret, premizele unei frumoase cariere solistice.

Sorin VULCU

Piero Bonaguri

Mărturisesc că am așteptat cu oarecare neîncredere recitalul tînărului chitarist italian : pe de o parte pentru că aveam încă proaspătă în memorie reprezentația de excepție oferită în stagiunea trecută de Costas Cotsiolis — pe care critica muzicală, nu știu de ce, a păstrat-o sub tăcere — iar pe de altă parte pentru că afișul indica un program „subțire", ordinar ca structură și nesemnificativ, inegal sub raport valoric. Mai mult, ambiția interpretului de a restitui integrala studiilor de Villa Lobos se anunța ca o tentativă riscantă, în orice caz, ca un act de curaj, căci dincolo de torentul dificultăților de ordin tehnic — fiecare studiu propune spre rezolvare o anume problemă de virtuozitate în sine — se află puținătatea elementelor ce definesc comunicarea în plan estetic a unora dintre studii. Piero Bonaguri a spulberat însă toate aceste îndoieli printr-o demonstrație de muzicalitate și maturiate stilistică (în *Preludiu, Fuga* și *Allegro* de J. S. Bach), sobrietate și echilibru a sonorităților (în *Rossiniana* de Mauro Giuliani), de rezistență și deținere a secretelor instrumentului (în *12 Studii* de Villa Lobos care au devenit la modul cel mai autentic *de concert* prin conjugarea trimiterilor exacte, explicite — de decantare și impunere a dimensiunii tehnice — cu cele tainice, implicite — de intensă participare artistică). Intuind parcă inconsistența programului, tînărul chitarist l-a suplimentat din plin, în consens cu evoluția dialogului cu publicul, dialog ce s-a dezvoltat în zone stilistice diverse : *Sonata* de Domenico Scarlatti, *Dans* de Antonio Lauro, *Studiu* de Fernando Sor, *Preludiu* de Villa Lobos sau *Dans paraguaian* de Barrios Mangore. Am rămas totuși cu regretul absenței muzicii contemporane cu atît mai mult, cu cît sînt binecunoscute unele realizări de ultimă oră, destinate chitarei, ale școlii componistice italiene.

Fiabilitatea demersului interpretativ este la interpretul italian, în primul rînd consecința școlii chitaristice la care s-a format, sub incidența căreia și-a conturat și desăvîrșit personalitatea artistică. S-a văzut distinct, de pildă, „mîna" lui Andres Segovia — care afirma despre Piero Bonaguri că este „un artist remarcabil care *va fi* (s.n.) în curînd un nume ilustru printre chitariștii acestei vremi" — a lui Alirio Diaz or Oscar Ghiglia, în abordarea detaliilor tehnice, de la siguranța și totodată lejeritatea mîinii stîngi pe taste, pînă la cromatica variată a modalităților de ciupire a corzilor. Există astăzi în lume numeroase școli (stiluri) chitaristice, multe din ele contradictorii, unele chiar deturnante ale drumului spre marea performanță. Lipsa unei școli este însă incompatibilă cu propensiunea tinerilor pentru acest instrument. Un climat efervescent, de entuziasm general riscă, atunci cînd direcționarea și instituționalizarea sînt defective, să exploreze teritorii artistice periferice, insignifiante. Nu este suficientă consecvența unor organizatori de spectacole — să-l menționăm aici pe muzicologul Petre Codreanu, un pasionat al muzicii pentru chitară care simte pulsul opțiunilor unui public larg — și nici existența mai mult epigonică a unor interpreți, în marea lor majoritate autodidacți. Disponibilitățile instrumentului, resursele sale expresive au fost orientate predilect spre varianta electrocutantă, agresivă și insuficient spre modelul latin, acreditat, iată, cu succes, de data aceasta de Piero Bonaguri. Frumusețea nu se măsoară în decibeli, așa cum nici măiestria nu se dobîndește citind acasă instrucțiunile de utilizare a instrumentului.

Liviu DĂNCEANU

Comicul în muzica vocală — Constantin Gabor

Au reînceput mult aplaudatele recitaluri ce au loc bilunar în foyerul Operei Române din București. Sufletul acestor manifestări este cunoscutul muzicolog Alfred Hoffman care nu precupețește nici un efort pentru a găsi subiecte interesante și artiști de prim rang. Astfel, aceste recitaluri din foyer sînt generoase ocazii de delectare artistică atît prin diversitatea repertoriului prezentat cît și prin calitatea interpretării.

Cu totul originală tema acestui prim recital al actualei stagiuni — comicul în muzica vocală ! La fel de originală și forma de organizare a spectacolului — un dialog viu, spontan, între muzicologul Alfred Hoffman și mult îndrăgitul bas Constantin Gabor. Împletind viziunea cercetătorului istoriei muzicii cu cea a interpretului de fiecare seară a capodoperelor genului liric, Alfred Hoffman și Constantin Gabor au oferit publicului un adevărat istoric al comicului în muzica vocală, afirmațiile exprimate prin cuvinte fiind imediat susținute prin muzică. Au fost astfel parcurse în cele două ore ale recitalului principalele etape ale devenirii tipului de bas comic (bas buff) începînd de la celebrul Uberto *(La serva Padrona* de Pergolesi), personaj coborît direct din atît de popularul Pantalone al Comediei dell-arte, trecînd prin la fel de celebrul Don Pasquale din opera cu același nume de Gaetano Donizetti și pînă la cei doi Don Basilio imaginați de Mozart *(Nunta lui Figaro)* și Rossini *(Bărbierul din Sevilla)*. S-a insistat în dialog asupra nuanțării tentei comice — atît în genul operei (Papageno din *Flautul fermecat* de Mozart), cît și în lied, cu precădere în liedul (cîntecul) românesc (Gheorghe Dima — *Curcile*, Paul Constantinescu — *Doi voinici*, Ion Runcu — *Șapte babe*, Simion Nicolescu — *S-ar găti badea de nuntă*, Pascal Bentoiu — *Veselie)*. Iar pe tot parcursul recitalului, zîmbetul a fost pe fețele tuturor. Aceasta este poate una dintre cele mai apreciate calități ale basului Constantin Gabor. Personalitate marcantă a primei scene lirice a țării, Constantin Gabor aduce de multe zeci de ani zîmbetul și buna dispoziție în sufletele publicului său. Numele lui Constantin Gabor nu poate fi despărțit de cel al personajelor create într-o manieră unică. Constantin Gabor nu mai este... Constantin Gabor ci Don Basilio, Uberto, Don Pasquale, Papageno. Un talent actoricesc cu totul ieșit din comun se alătură vocii sale calde și profunde. Constantin Gabor cîntă cu o naturalețe stupefiantă. Fiecare gest al său, fiecare sunet, fiecare inflexiune a vocii sînt capabile a încînta. Constantin Gabor se identifică întru totul cu personajul pe care îl interpretează. Personalitatea sa umple scena antrenînd partenerii de joc. Astfel, fiecare spectacol ce-l cuprinde în distribuție pe Constantin Gabor nu poate să nu fie o reușită. O reușită a fost desigur, și acest recital ce-l apropie pe atît de îndrăgitul artist de publicul său. Coborît de pe scena feeric luminată, desprins de costumul și machiajul presupuse de personajul interpretat, Constantin Gabor a dovedit că poate convinge și numai prin vocea și prin zîmbetul său. Aplauze calde i-au punctat evoluția, aplauze dedicate în egală măsură și invitaților săi din această seară, cîntăreții Elena Grigorescu, Silvia Voinea, Lucian Marinescu și pianistul Cristian Vais.

Cristina SÂRBU

Mălina Dandara

Nu odată, recitalurile din ciclul *Treptele afirmării artistice* — organizate sub egida Filarmonicii „GEORGE ENESCU" din București în sala Studio a Ateneului — au oferit publicului interesat de cele mai tinere promisiuni ale școlii muzicale românești surprize neașteptate. Noua generație de instrumentiști numără în rîndurile ei cîteva talente cu totul peste media comună. Dublînd permanent indicațiile profesorului de specialitate cu o muncă intensă, concentrată, acești tineri asigură vieții muzicale românești de mîine un nivel competitiv internațional. Printre ei se numără și violonista Mălina Dandara. Ultimul său

recital a spulberat orice urmă de îndoială, în acest sens.

Mălina Dandara se detaşează prin cîteva trăsături ce vizează atît preocuparea de abordare a repertoriului cît şi viziunea sa interpretativă. Ea reuşeşte să interpreteze cu aceeaşi măestrie şi cu aceeaşi forţă de convingere atît piese ca *Sonata în mi minor* de Veracini sau *Sonata în Si bemol major KV 454* de Mozart cît şi lucrări de Jiři Matys — compozitor ceh contemporan — *Sonata pentru vioară solo* (în primă audiţie), Felicia Donceanu — *Sonata nr. 1 pentru vioară şi pian* sau Tiberiu Olah — *Sonatina.* Urmărind doar piesele incluse în programul ultimului său recital ca şi modul în care acestea se urmează unele pe altele — fără a se respecta tradiţionalul criteriu al ordinei cronologice — muzicianul avizat îşi poate da seama de maxima solicitare la care capacităţile tehnice şi intelectuale ale interpretei sînt supuse în acest permanent schimb de maniere stilistice. Mălina Dandara a trecut aparent, fără efort prin această încercare. Avem, cu siguranţă, în faţă un interpret extrem de dotat, căruia ştiinţele armoniei, a contrapunctului, ale formelor îi sînt bine cunoscute. La toate acestea se adaugă şi o tehnică formată, o extremă lejeritate şi siguranţă a mişcărilor degetelor pe tastieră, o trăsătură de arcuş sigură dar, în acelaşi timp capabilă a nuanţa sunetul într-o generoasă gamă de culori şi... o preocupare extrem de atentă faţă de unele probleme de amănunt ale emisiei sonore, probleme însă cu maxime implicaţii în realizarea finală a rotundului artistic. Atenta îndrumare stilistică atît a profesorului ei permanent Marius Lăcraru cît şi a maestrului Ştefan Gheorghiu au contribuit major la această reuşită. Ne-am putea referi aici la numeroasele modalităţi de atac ale sunetelor, la multiplele forme de vibrato — vibrato violent, de distorsiune, vibrato în crescendo sau descrescendo, în puls binar sau în puls ternar etc., ce au colorat fiecare piesă într-o nuanţă aparte, proprie epocii, stilului sau caracterului ei, la ingenioasa manieră de a folosi, după sonoritatea cerută, fiecare centimetru de arcuş într-un anumit fel bine gîndit, bine studiat, etc. Tot ceea ce ne-a interpretat în acest recital Mălina Dandara a fost pus la punct în cele mai mici detalii. Mai mult încă, faptul că toate cele cinci mari lucrări au fost cîntate pe dinafară certifică fără drept de replică disponibilităţi artistice deosebite. Căci, debarasîndu-se de acel schelet muzical alcătuit din notele scrise, Mălina Dandara îşi poate permite să treacă dincolo de acest concret paplabil, într-o lume a adevăratei creaţii, a adevăratei frumuseţi, în întreaga sa accepţiune presupusă de termenul ARTĂ.

Un cuvînt de mare apreciere trebuie rostit şi pentru partenera de recital, pianista Raluca Ioana Gander. Modelîndu-se perfect „viorii prime" Raluca Ioana Gander, depăşind poziţia obişnuită şi comodă de simplu acompaniament, îşi realizează partitura cu personalitate, şi cu deplină înţelegere. Cele două interprete legate parcă de un flux sonor ce-şi schimba permanent sensul, au colaborat într-o perfectă armonie, cedîndu-şi, după necesitate, locul prim în atenţia publicului. În acest recital, totul a fost gîndit în folosul deplin al muzicii, recunoscută drept unică suverană. Talentul, ştiinţa, bunul gust, munca s-au alăturat în mod egal, conlucrînd la o reuşită ce atestă definitiv existenţa unei valori împlinite a şcolii violonistice româneşti.

Cristina SÂRBU

Concertul orchestrei filarmonice din Ploieşti — Dirijor Horia Andreescu

Nu mai reprezintă pentru nimeni o surpriză faptul că prezenţa la Ateneul Român a Filarmonicii ploieştene dirijate de Horia Andreescu, se constituie într-un veritabil eveniment. Iar coordonatele acestuia pot fi urmărite în diverse planuri, revelatoare pentru nivelul atins. Am în vedere, în primul rînd, ţinuta profesională impecabilă a acestei manifestări, un profesionalism care se evidenţiază chiar de la nivelul alcătuirii programului, în afara oricăror eventuale ambiţii de ostentativă etalare în faţa publicului bucureştean.

Regretăm, în adevăr, faptul că formula actuală de ansamblu a orchestrei din Ploieşti nu permite abordarea, în condiţii adecvate, a marilor lucrări simfonice ale clasicismului şi romantismului, dar ne bucurăm că — în deplină conştiinţă a acestei situaţii — programul concertului s-a axat pe muzica vieneză a începutului de secol XIX, creaţii aparţinînd lui Haydn şi Schubert, alături de *Sonata pentru orgă şi corzi* semnată de Zeno Vancea.

În mod fortuit dar salutar cîştigul a fost atît de partea publicului cît şi de acela al orchestrei, căci realizarea programului a constituit rezultatul unei munci pe cît de îndelungate, pe atît de migăloase, de pasionante, de şlefuire şi „luminare" a planurilor, a detaliilor discursului muzical. Versiunea interpretativă pe care Horia Andreescu o dă muzicii lui Haydn şi Schubert se realizează în afara oricăror idei preconcepute dar în deplina conştiinţă a datelor stilistice ale muzicii, acesta este, cred, unul dintre motivele pentru care evoluţia muzicală dobîndeşte o cursivitate pe cît de firească pe atît de convingătoare, de antrenantă. Temperament prin excelenţă latin, Horia Andreescu defineşte cu gestul său un climat de bucurie solară ce animă relaţia cu orchestra, cu publicul ; exteriorizarea, oricît de ardentă, de pasionantă, rămîne în permanenţă constructivă de la nivelul formei mari şi pînă la acela al detaliului. Lucrarea de adîncă maturitate în creaţia compozitorului, *Simfonia nr. 102* în Si bemol major de Haydn a fost împlinită în sensul preromantismului vienez de la începutul secolului trecut. Intuiţia atît de sensibilă a relaţiei dintre tempo-uri a apărut impresionantă. Şi tot în acelaşi sens trebuie subliniată şi realizarea *Simfoniei a V-a* de Schubert ; graţia interioară de care dispune această muzică, devine, de această dată, iradiantă. Raporturile între planurile sonore capătă o „aşezare" logic acordată tempo-ului şi dramaturgiei ansamblului.

Stringenţa maximă determină la Horia Andreescu maxima claritate a construcţiei muzicale ; este un

principiu care devine director în cazul Sonatei pentru orgă și corzi de Zeno Vancea. Mobilizat în sensul unei reale rigori metroritmice, Iosif Gerstenengst a acționat orga cu o eficiență de necontestat ; este un aspect care nu a mai putut fi observat în execuția *Toccatei* de Max Reger, oferite in supliment.

Să menționăm in concluzie faptul că dacă, vis à vis de orchestra filarmonicii din Ploiești, Horia Andreescu exercită un act de autentică pedagogie muzicală, publicului de concert, în schimb, i se oferă o realizare artistică pe cît de emoționantă pe atît de temeinic clădită, de convingătoare.

Dumitru AVAKIAN

Teatrul muzical din Brașov la București

Potrivit unui frumos obicei ce aparține mai multor centre culturale ale țării, Teatrul muzical Brașov — Secția Estradă și-a propus să realizeze un dialog cu spectatorii bucureșteni într-o adevărată microstagiune autumnală.

Deși atacate cu o oarecare timiditate, spectacolele „musicalului" și-au demonstrat de fiecare dată actualitatea, importanța și adeziunea publicului meloman.,

Teatrul din Brașov, care de-a lungul anilor ne-a încîntat, fiindu-ne oaspete sau gazdă, cu atîtea surprize : voci, actori, coregrafi a realizat de curînd o comedie muzicală intitulată *Vraja dragostei,* un spectacol inițial de teatru *(Bucățica de pîine),* la care autorul Eugen Rotaru, cincisprezece ani mai tîrziu, a adăugat textele pieselor muzicale.

Sub această formă, îmbrăcată într-o modernă haină muzicală, grație condeiului lui Horia Moculescu, *Vraja dragostei* s-a bucurat de succes pe parcursul itinerariului său artistic : Brașov, Sibiu, Ploiești, Făgăraș, București.

Dacă libretul scris de Eugen Rotaru se concentrează asupra unor întîmplări comice petrecute într-o stațiune de pe Litoralul Mării Negre, întîmplări cu haz, soare estival, bună dispoziție, muzica depășește cu mult cadrul unui simplu acompaniament sau interludiu, devenind parte esențială de spectacol.

Horia Moculescu, realizatorul atîtor șlagăre de-a lungul anilor, demonstrează că este capabil să conceapă o partitură muzicală de largi dimensiuni, melodicitate, ritm, culoare. Iată atributele unor momente de acțiune care „rezistă" atît prin libret și muzică, cît și prin verva interpretării, spontaneitate actoricească. Meritul spectacolului este cu atît mai mare, cu cît actorii piesei devin și cîntăreți și dansatori, într-un cuvînt actori completi de revistă.

Ne-a impresionat Rodica Moianu în rolul mamei, prin posibilitățile vocale și gama largă de exprimare actoricească. În aceeași notă pot fi apreciate Doina Limbășanu și Lucian Lepșa — cîntăreți consacrați binecunoscuți și surprinzător ! : actori.

Personajul „Văsălie", nume ce sugerează acestuia rolul de „ardelean cu haz" (în acest fel apare comicul de nume), s-a conturat elocvent prin entuziasmul și dăruirea lui Winny Sibianul. Intervențiile cuplului Boboc-Mihai, respectiv Dumitrescu Protopopescu — Valentin Popescu, absolvenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, au adus un plus de profesionalism și tehnică scenică.

În roluri deloc lipsite de importanță, cu contribuții apreciabile, au mai apărut în Nora, Betty, Daria, actrițele Nora Vlad, Elisabeta Vancea, Veronica Munteanu.

Foarte bine pus la punct este și play-backul acestui spectacol care-i conferă o desăvîrșită unitate, rod al unei munci artistice susținute și bine îndrumate.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

TIMIȘOARA — Gala tinerilor concertiști, ediția a XI-a

Pentru întîia oară, la „Gala tinerilor concertiști" de la Timișoara din octombrie 1983 (a II-a în orașul de pe Bega, a XI-a de la prima manifestare cu acest profil organizată de Colegiul Criticilor Muzicali din Asociația Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale în colaborare cu Radioteleviziunea Română și cu Comitetele Județene de Cultură și Educație Socialistă respective) cele trei seri tradiționale au fost precedate — din inițiativa lui Remus Georgescu, directorul Filarmonoicii „Banatul" — de o a patra, în care pe prim plan nu s-au aflat tineri concertiști, ci tineri dirijori din localitate. Aceiași dirijori timișoreni (Marius Tănăsescu și Gheorghe Costin, acesta din urmă afirmat în ediția din 1983 a „Galei tinerilor dirijori" de la Bușteni) au reapărut la pupitru și în zilele următoare, acompaniind fiecare, în foarte bune condițiuni, cîte un concertist dintre cei 11 prezenți la Gală. Pentru ceilalți nouă, s-a făcut apel la Petru Oschanitzky — confirmat din această toamnă ca dirijor permanent al Filarmonicii din Timișoara —, o inițiativă fericit inspirată, căci tînărul șef de orchestră a valorificat cu succes experiența acumulată pe parcursul ultimelor patru stagiuni ca dirijor al Operei timișorene, dovedindu-se un acompaniator încercat, prompt, precis, suplu, capabil să asigure, cu un minimum de repetiții, excelente versiuni interpretative ale tuturor lucrărilor concertante incluse în program, inclusiv a uneia necunoscută pînă atunci de orchestră și chiar de el însuși (cazul *Concertului de pian nr. 2* de Prokofiev, cu Andrei Vieru ca solist). Pe de altă parte, orchestra s-a vădit în măsură să facă față cu cinste dificilei sarcini de a prezenta, în patru seri consecutive, patru programe complet diferite, cu trei dirijori și unsprezece soliști, dintre care unii cîntau pentru întîia oară în public cu acompaniament orchestral.

La recomandarea Filarmonicii „Banatul", au fost incluși printre soliști trei tineri membri ai orchestrei timișorene, absolvenți de dată relativ recentă ai Conservatorului din București (harpista Daniela Oală, cornistul Paul Banciu) și din Cluj-Napoca (violonistul Gabriel Popa). Recomandările s-au dovedit a fi judicios cîntărite, căci toți trei soliștii s-au afirmat prin soliditatea pregătirii muzicale, claritatea gîndirii, echilibrul expresiei. Astfel, Daniela Oală a parcurs partea solistică a *Concertului* de Händel cu lejeritate, strălucire, căldură, viață ritmică, departe de interpretările solemne ale creației händeliene și impunîndu-se cu deosebire în splendidul *Larghetto* printr-o frazare inspirată și o spontaneitate agilă. În *Concertul nr. 2 pentru corn și orchestră în Mi bemol major* KV 417 de Mozart, Paul Banciu — provenit din școala eminentului profesor și cornist Paul Staicu — a realizat o interpretare vie, nuanțată, cu sonoritate amplă, dar cu finețe, un ton maleabil, o deplină precizie a atacurilor. În fine, Gabriel Popa și-a dezvăluit o autentică natură solistică în *Concertul de vioară în Re major* de Brahms, în care însușirile sale principale s-au vădit a fi calitatea tonului — consistent și penetrant —, continuitatea și supletea frazării, stăpînirea fermă a tehnicii violonistice.

Dintre cei 11 tineri concertiști prezenți la această Gală, doi pianiști s-au impus în mod hotărît prin personalitățile lor artistice evoluate, interesante, prin simțul sigur al stilului și — nu în ultimul rînd — prin posesiunea unui arsenal tehnic care le permite să învingă cele mai redutabile dificultăți ale scriiturii pianistice cu aparența lipsei totale de efort. De altfel, și publicul timișorean a sesizat meritele ieșite din comun ale celor doi soliști, ei fiind singurii care au beneficiat de aplauze ritmice. Ne referim la Andrei Vieru în *Concertul nr. 2 în Sol minor* de Prokofiev și la Adriana Bera în *Concertul nr. 4 în Sol major* de Beethoven. Abordînd o lucrare care — în 1913, cînd a fost scrisă — a uimit lumea muzicală prin îndrăzneala limbajului, inventivitatea ritmică și armonică, marea bogăție a temelor, inepuizabila fantezie, Andrei Vieru a știut să o prezinte în contextul exact al stilului pianistic prokofievian, cu verva sa percutantă, cu succesiunea de momente de tensiune și de relaxare, punctate cu fine ingrediente de umor. Constructor lucid al frazelor muzicale, el este un virtuoz al pianului dublat de un muzician autentic, capabil de o aprofundare sensibilă a textului. „Bis"-ul acordat la cererea insistentă a publicului — una din *Variațiunile „Goldberg"* de Bach — ne-a înfățișat apoi o altă latură a talentului lui Andrei Vieru, aceea de constructor avizat al unor edificii sonore riguroase. Adriana Bera, pe de altă parte, s-a dovedit a fi o pianistă matură, deplin formată, știind să găsească echilibrul just între virtuozitate și poezie, să integreze intervențiile sale în trama muzicală simfonică beethoveniană, pe care pianul o rezumă și o comentează. Este o muziciană de mare probitate artistică, preocupată să asigure unitatea de concepție a interpretării prin aceea că fiecare frază își află locul specific într-o viziune de ansamblu deplin unitară.

Foarte aproape de cei doi s-a situat și Mihai Ungureanu, un artist cu o pianistică solidă, dînd impresia unei depline siguranțe. În *Concertul nr. 5 în Mi bemol major* de Beethoven, el a folosit forța fără violență, cu o logică inspirată, o expresie firească, dînd fiecărei pagini a lucrării proporțiile ei adevărate, poate doar cu excepția *Adagio*-ului, la care tempoul prea rar (adoptat de comun acord cu dirijorul Gheorghe Costin) a dus la o expresie întrucîtva trenantă, iar interpretarea, în ansamblul ei, a avut contingențe mai îndepărtate cu climatul beethovenian specific, alternînd meditația cu exultările. Tot un *Concert de pian* de Beethoven, *nr. 3 în do minor*, a fost interpretat de Carmina Sârbu, o pianistă experimentată, muzicală, cu o manieră de cînt iejeră, înaripată, delicată, feminină. A prezentat lucrarea ca integrîndu-se în spiritul primei maniere beethoveniene, „à la Mozart", o variantă posibilă, deși cronologia creației Titanului indică, la data compunerii acestui concert (1803) apariția semnelor maturității incipiente. O impresie pozitivă a produs-o și cuplul Luminița Berariu — Livia Teodorescu, în *Concertul nr. 10 pentru două piane și orchestră în Mi bemol major KV 365* de Mozart, un duo sudat (activează ca atare din 1979), caracterizat prin muzicalitate, sensibilitate, fermitate ritmică, cursivitate a dialogului între cele două piane, cu unica rezervă că lejeritatea tușeului a minimalizat pe alocuri caracterul concertant al acestei pagini unice în creația mozartiană.

Cea mai tînără participantă la Gala de la Timișoara, violonista Adriana Iliescu, studentă în anul II la Conservatorul din București, a început *Concertul în Re major* de Ceaikovski cu unele ezitări, pentru ca odată cu cadența — în care muzica cedează locul virtuozității pure — să vădească o deplină siguranță, temperament solistic, impetuozitate, sunet persuasiv și o eleganță care exclude orice mecanizare violonistică. De aici încolo, calitățile acestea au predominat, adăugîndu-se în *Canzonetta* și o agreabilă seducție italianizantă. La succesul Adrianei Iliescu a contribuit substanțial și dirijorul Petru Oschanitzky, care a știut să comunice interpretării orchestrale brio și vitalitate.

În fine, Gala a programat și un cîntăreț, pe tenorul Cristian Caraman, și el student la Conservatorul din București (în anul IV), într-un program de arii din opere de Mozart (ale lui Tamino din *Flautul fermecat*, Ferrando din *Cosi fan tutte*, Don Ottavio din *Don Giovanni*). Caraman nu este un tenor mozartian care cîntă cu o suavă lejeritate pînă la detimbrare, ci un artist cu farmec viril, dotat cu un glas care își păstrează toate armonicele atît în *demi-teinte*, cît și în *forte*. Cea mai bună realizare a sa a fost aria din *Don Giovanni (Il mio tesoro intanto)*, o pagină presărată cu numeroase dificultăți și ornamentații, cărora le-a făcut față în mod remarcabil.

A fost, în ansamblu, o ediție cu un nivel mediu foarte ridicat, explicabil și prin faptul că, dintre cei unsprezece concertiști, doar doi erau studenți, ceilalți nouă fiind absolvenți cu oarecare experiență de concerte și recitaluri. Unii dintre ei vor trebui fără îndoială reprogramați în alte ediții viitoare, pentru a confirma impresiile favorabile produse la Timișoara.

Edgar ELIAN

Sub semnul muzicii lui Brahms

Dacă acum un veac publicul timişorean a aplaudat în special arta interpretării pianistice a marelui Brahms cu ocazia concertelor susţinute în compania lui Joachim, creaţia sa, moştenirea cea mai de preţ pe care ne-a lăsat-o şi prin care şi-a dat o contribuţie deosebită de necontestat în evoluţia muzicii, este azi savurată din plin atît de melomani cît şi de cei care ne-o oferă, fie solist, dirijor sau orchestrant. Integrala lucrărilor simfonice brahmsiene propusă în acest an aniversar (150 de ani de la naşterea compozitorului) îşi continuă firul şi în acest început de stagiune demarat sub semnul muzicii lui.

Violonistul Ştefan Ruha şi violoncelistul Iacob Dula ne-au oferit astfel în ultimul concert simfonic sub bagheta dirijorului Petru Oschanitzky, *Dublul concert op. 102*. Colaboratori vechi atît în cadrul filarmonicii clujene, în cadrul cvartetului clujean cît şi în apariţii solistice chiar cu această lucrare, cei doi solişti şi-au construit concepţia pe un fundament comun, contribuind cu personalitatea lor (pe alocuri diferită totuşi) spre o unitate, spre o rotunjire ontică.

Mai mult încă, Ştefan Ruha ne-a oferit şi o integrală a sonatelor pentru vioară în compania pianistei Alla Popa. Cîntul său vibrant şi plin de căldură a dat glas celor trei opusuri destinate viorii şi pianului în acelaşi timp, reliefînd fluiditatea discursului muzical şi tinzînd mereu spre revelaţie în actul său interpretativ.

Pe lîngă omagiul adus muzicii lui Brahms concertul simfonic dirijat de Petru Oschanitzky are meritul de a ne fi prezentat şi o primă audiţie datorată compozitorului arădean Teodor Caciora, poemul simfonic *Amintiri din copilărie* în care compozitorul pleacă de la impresia lăsată asupra-i de povestirile lui Ion Creangă şi a zburdalniculuí său Nică, cuprinzînd de fapt întreaga atmosferă creată de marele scriitor moldovean ; ea a fost redată printr-un limbaj muzical evoluat, printr-o formă clară cu elemente intonaţionale uneori preluate chiar din folclorul copiilor.

Momentul culminant al concertului l-a constituit însă redarea suitei de Mussorgski *Tablouri dintr-o expoziţie* în versiunea interpretativă a noului dirijor permanent al Filarmonicii „Banatul", Petru Oschanitzky. Atît orchestranţii cît şi dirijorul s-au dăruit întrutotul realizării partiturii reuşind să declanşeze entuziasmul general al publicului.

Damian VULPE

BACĂU — Gala tinerilor concertişti, ediţia XII-a

La sfîrşitul lunii octombrie, la Bacău, cea de a XII-a ediţie a manifestărilor desfăşurate sub genericul „Gala tinerilor concertişti", a decurs, în mare parte, în limita aşteptărilor cu care Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică, a pornit la organizarea acestor concerte ; fără revelaţii de excepţie, fără dezamăgiri, cele trei seri de muzică au adus la rampă — în noua sală de concerte a filarmonicii băcăuane — treisprezece tineri solişti, recent absolvenţi ai celor trei conservatoare ale ţării sau, încă studenţi ai acestora.

Să subliniem, chiar de la început, ţinuta violonistică matură a Ancăi Biţan, interpretă ce posedă un sunet cultivat, de frumoasă maleabilitate ; fără a se manifesta drept o violonistă de mare forţă, interpreta posedă acel „firesc" al susţinerii discursului muzical, rod al unei maturizări în definitivare, urmărită cu stăruinţă, cu reală inteligenţă, în paginile *Concertului* semnat de Aram Haciaturian. Aflată într-un stadiu similar al evoluţiei interpretative, pianista Dorina Bindea probează, în execuţia *Concertului în fa minor* de Chopin, un autocontrol ferm susţinut de o gîndire muzicală sensibilă în ciuda unor afectate dezechilibre a tempo-urilor, în prima parte a lucrării. O bună colaborare solistică — insuficient, însă, rodată în relaţia cu orchestra — a vădit-o prezentarea *Triplului concert* de Beethoven. Gheorghe Ille este un interpret de solidă fundamentare violonistică, Géza Szabo un violoncelist de autentică angajare iar Kovacs Sandor un pianist ce etalează o cultură, o prezenţă profesională de reală eficienţă.

Interpret de solidă formare clarinetistul Ovidiu Căplescu se află pe punctul de a adăuga cîntului său acea strălucire ce poate deveni în anume situaţii entuziasmantă ; este momentul crucial după care poate urma dobîndirea măiestriei sau, dimpotrivă, stagnarea. Este o situaţie întrucîtva asemănătoare cu aceea a mezzosopranei Carmen Cernichievici, o voce bine „clădită" la care, abia de acum înainte, urmează a fi detaliate, printr-un studiu asiduu, rafinamentele artei cîntului.

Am apreciat, în cazul violonistei Claudia Ticu, calitatea susţinerii temperamentale ce potenţează şi nu conturbă calitatea tonului, iar la violoncelista Magdalena Cristea, mai mult temeinicia educaţiei instrumentale decît virtuţile unei etalări solistice virtuoze ; menţionez faptul că ambele interprete sînt actualmente studente ale conservatoarelor din Bucureşti şi, respectiv, Iaşi.

Iar dacă prezenţa violonistului clujean Mircea Fânaţă, nu a apărut ca fiind semnificativă, în schimb, aceea a celorlaltor trei pianişti prezenţi pe podiumul de la Bacău a prezentat trăsături de distincţie certă : claritate şi pregnanţă în frazarea discursului muzical beethovenian la Valentina Sandu — cea mai tînără participantă a manifestării, eleva Liceului de Artă „G. Enescu" din Bucureşti, sensibilitate efeminată, de bună ţinută, la Mihaela Cârlan — absolventă în acest an a conservatorului bucureştean, fermitate şi antren sonor ce se cere hrănit de o sporită generozitate interioară, la Viorel Tepeş — student al conservatorului bucureştean.

Să apreciem, în încheiere ,ospitalitatea evidentă a gazdelor, temeinicia susţinerii orchestrale datorate entuziastului muzician care este dirijorul Ovidiu Bălan, munca susţinută a întregului colectiv al

orchestrei băcăuane şi, de asemenea, abnegaţia echipei de angajaţi ai radioteleviziunii care au asigurat preluarea concertelor celei de a XII-a ediţii a „Galei tinerilor concertişti".

Dumitru AVAKIAN

CLUJ-NAPOCA — Tineri soliști

În cadrul unui concert dirijat de Emil Simon, Filarmonica de stat din Cluj-Napoca ne-a oferit recent ocazia întîlnirii cu doi dintre înzestraţii noştri interpreţi.

Marcel Strubert (născut în 1960) este unul dintre cei mai buni absolvenţi ai promoţiei 1983 a Conservatorului de muzică „G. Dima". A susţinut ca student numeroase recitaluri de clarinet la Arad, Satu-Mare, Rîmnicu Vîlcea, Cluj-Napoca, apărînd totodată ca solist al orchestrelor simfonice din Arad şi Cluj-Napoca precum şi împreună cu ansamblul conservatorului în care s-a format ; a realizat imprimări în cadrul cîtorva emisiuni de radio şi televiziune. La finala ediţiei a III-a a Festivalului naţional „Cîntarea României" obţine titlul de laureat atît ca solist cît şi pentru activitatea sa din cadrul unor formaţii de cameră.

Balada pentru calrinet şi orchestră camerală de Alexandru Paşcanu a constituit fără îndoială, cu captivantul fir epic şi paleta-i armonică de larg cuprinzătoare sugestivitate, o izbutită opţiune repertorială pentru protagonist. Experienţa dobîndită în promovarea creaţiei contemporane scrise pentru acest instrument, în special a celei aparţinînd compozitorilor clujeni, s-a resimţit în întreaga sa viziune şi realizare, în ţinuta scenică ce emană siguranţă. Construind cu minuţiozitate structurile, gîndind profund şi conştientizînd intens mesajul transmis, Strubert a impresionat prin tehnicitate elevată. Pronunţatul său simţ dramatic şi muzicalitatea cu totul deosebită sînt premisele unei viitoare cariere de anvergură.

Cu interes constant a fost urmărită apariţia pe podiumul Casei universitarilor a pianistului *Adrian Stoica*, afirmat încă din perioada studiilor prin abordarea fără complexe a lucrărilor de bază : Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Ceaikovski. Muzicianul a cunoscut succese notabile în compania multora dintre filarmonicile din ţară şi a efectuat un turneu în Statele Unite ale Americii, bine primit de către presa de specialitate. Prin pregătirea ineditului *Concert pentru pian şi orchestră* de Paul Richter, tînărul profesor bucureştean se arată preocupat de îmbogăţirea zonelor stilistice abordate.

În *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* de P. I. Ceaikovski, Adrian Stoica ne-a oferit o amplă imagine a reperelor viziunii sale tehnico-interpretative. Matur, sobru, el a abordat piesa de pe o poziţie de superioritate, în care publicul actual îşi poate regăsi în mod optim obiectivitatea, cultura. Avîntul care cuprinde deopotrivă pe solist şi pe membrii ansamblului, dinamizînd toate articulaţiile discursului, a fost redat cu strălucire, fantezie şi personalitate. Pătrunderea clară a viziunii alese a reliefat şi mai agreabil bogăţia expresivă, în special prin strălucirea şi rotunjimea efectului, iar în virtuozitatea fermă am simţit întotdeauna noblețe. O versiune pilduitoare, de vîrf în cariera artistului.

Mircea BEJINARIU

Săptămîna orădeană a muzicii

Ajunsă la cea de a treia ediţie, „Săptămîna orădeană a muzicii", desfăşurată anul acesta între 3 şi 10 octombrie, a devenit un moment de rezonanţă în viaţa spirituală a locului, transformîndu-se practic într-un adevărat festival muzical de toamnă.

Experienţa organizatorilor şi, poate, conjunctura mai favorabilă în comparaţie cu anii trecuţi în ce priveşte posibilitatea de a invita la Oradea soliști şi ansambluri de valoare au făcut ca această ediţie, neîndoielnic cea mai izbutită de pînă acum, să-şi contureze un program variat şi echilibrat, care să corespundă exigenţelor şi gusturilor publicului. Dealtfel, publicul orădean, indiferent dacă a fost vorba despre concerte simfonice, vocal-simfonice, camerale sau despre spectacole de operă, a participat în număr mare la manifestări, fiind, în acelaşi timp, un activ partener la actul artistic, întreţinînd mereu acea atmosferă emulativă caracteristică evenimentelor muzicale.

Impozant, concertul vocal-simfonic cu care a debutat „Săptămîna orădeană a muzicii" a avut în program două lucrări de Beethoven : *Fantezia pentru pian, cor şi orchestră,* cu partea pianului minuţios elaborată şi expresiv reconstituită de către Paul Farkas şi *Simfonia a IX-a în re minor.* Soprana Sanda Şandru, mezzosoprana Edita Simon, tenorul Mihai Zamfir şi basul Ionel Pantea au alcătuit un cvartet de certă valoare, cvartet care, alături de corul Filarmonicii din Arad dirijat de Doru Şerban, de orchestra simfonică orădeană au realizat, sub direcţia autoritară de la pupitru a lui Miron Raţiu, pagini de revelator relief expresiv, în deplin spirit beethovenian.

Medalionul dedicat, la 4 octombrie, lui Sigismund Toduţă, avînd loc în binevenita prezenţă a muzicianului clujean şi bucurîndu-se de interpretări dintre cele mai alese ale creaţiilor programate, a avut o mare încărcătură emoţională. Cu recunoscuta-i elocinţă, profesorul universitar Enea Borza de la Conservatorul „George Dima" a evocat, într-un documentat expozeu, biografia artistică, creatoare a muzicianului sărbătorit, a aceluia care, împletind erudiţia, harul creator şi exigenţa, s-a situat în fruntea şcolii muzicale clujene şi care, la vîrsta de 75 de ani, se găseşte în deplină efervescenţă creatoare.

Din vasta creaţie a lui Sigismund Toduţă, am putut asculta cu ocazia acestui medalion doar patru lucrări

camerale, edificatoare însă în ce privește savanta distilare și încorporare în pagini de perenitate a lumii sonore modale atît de caracteristică ethosului românesc. Este vorba despre *Triptic pentru pian, Sonata pentru oboi și pian, Adagio pentru violoncel și pian* și *Sonata pentru vioară și pian în mi minor*. Cu multă înțelegere și cu un nobil efort de asimilare, pianistele Dana Borșan, Simona Mihai și Elisabeta Fekete, oboistul Romică Rîmbu, violoncelistul Szabo Geza și violonistul Gh. Ille au realizat — fără excepție — superlative tălmăciri ale amintitelor opusuri.

Pentru iubitorii cîntului, recitalul de lieduri de la 5 octombrie a constituit o adevărată regală. Cartea de vizită a mezzosopranei Liliana Bizineche de la Opera Română din Cluj-Napoca ca și cea a pianistei Dana Borșan reprezintă, din capul locului, garanția unei înalte platforme calitative. Programul, de asemenea, cuprinzînd cîntece populare franceze din secolul XVIII și lieduri de Chopin, Fauré și Schumann, a suscitat un interes aparte. Vocea Lilianei Bizineche, privită și numai ca un har natural, este, prin frumusețe și amploare, un spectacol. Acest excepțional material vocal este însă, în cazul cîntăreței clujene, admirabil cultivat. În plus, Liliana Bizineche, prin intuiția muzicală, prin inteligență, prin considerabilele resurse expresive, este și o mare artistă, dintre acelea capabile să aducă o creație în starea de grație. Colaboratoare sensibilă, pianista Dana Borșan, pe care o cunoaștem drept o solistă de impetuozitate, a construit de data aceasta un acompaniament de apreciabilă discreție, menținîndu-se, cu conștiința rolului ei în reconstituirea partiturilor, în limitele unui expresiv plan secund.

Existînd la Oradea un public iubitor de operă, inițiativa includerii printre manifestările „Săptămînii" a unor reprezentații de gen este întru totul justificată. În consecință, joi seara (6 octombrie) am putut urmări reprezentația cu *Flautul fermecat* de Mozart in montarea Operei Maghiare din Cluj-Napoca, un spectacol care a întrunit multe calități beneficiind de o orchestră bună și eficient condusă de către dirijorul Háry Béla, de o garnitură de soliști cu certe disponibilități în general și de un cor bine instruit de către dirijorul Debreczeni Károly. Dintre protagoniști, baritonul Bancsov Károly s-a detașat cu evidență, naturalețea jocului, acuratețea și disciplina cîntului său permițîndu-i să recompună cu veridicitate rolul simpaticului Papageno.

Responsabilitatea exemplară cu care colectivul Operei Române din Cluj-Napoca a abordat magnifica partitură a capodoperei mozartiene *Don Giovanni* a condus la realizarea unui spectacol de superlativă ținută, unul de referință, care, după opinia noastră, ar onora oricare teatru liric de la noi sau de pretutindeni. Riguros gîndit regizoral de către Ionel Pantea, minuțios pregătit, în original, cu compartimentele foarte bine sudate și cu o desfășurare alertă, acest spectacol evidențiază nu numai considerabilul disponibil artistic al colectivului, ci și spiritul înnoitor, proaspăt care domnește în concepția despre reprezentația operistică și în stilul de lucru al instituției. Inclusiv formula de spectacol adoptată, justificat, pentru Oradea, cu orchestra pe scenă, cu o scenografie economicoasă, dovedește inspirație, capacitate de adaptare pe o scenă nouă, lipsă de complexe. Dealtfel, în însăși componența colectivului de interpreți, a soliștilor cel puțin, se impune „noul val", cel al tinerilor deosebit de dotați și de exigent formați pentru scenă. Ne gîndim, în această ordine de idei, la excepționalul bariton Alexandru Agache, un admirabil reliefat și subtil nuanțat Don Giovanni, la Elena Andrieș (Donna Elvira), la Traian Aga (Masett), tineri soliști care, alături de cîntăreți recunoscuți și cu experiență cum sînt Niculina Mirea (Zerlina), Mircea Moisa (Leporello), Mihai Zamfir (Don Ottavio), Angela Nemeș (Donna Anna), Gh. Roșu (Comandorul), au alcătuit o garnitură de protagoniști de valoare, bine omogenizată.

La aceeași înaltă platformă calitativă s-a situat și orchestra, remarcabilă prin suplețe și prin disciplină, pregătită cu revelatoare exigență de către Emil Simon, dar care, în spectacolul de la Oradea a cîntat condusă cu meritorie pondere și cu impecabilă siguranță a tempilor de către tînărul și înzestratul dirijor Tiberiu Popovici.

Tadeusz Gadzina (vioara I), Pavel Losakiewicz (vioara II), Ryszard Duz (violă) și Marian Wasiolka (violoncel), iată componența cvartetului „Wilanow" din R. P. Polonă, formație de incontestabilă ținută, pe care am urmărit-o, la 8 octombrie, într-un concert de interes sporit. În *Cvartetul op. 76 nr. 5 în Re major* de Haydn, oaspeții ne-au putut edifica asupra omogenității lor de școală și de temperament, asupra muzicalității superior cultivate, a clarității tehnicii, reconstituind partitura în coordonatele celui mai pur stil, cu o remarcabilă naturalețe și transparență a discursului, cu mare plasticitate a țesăturii, cu seninătate și exuberanță a melosului, cu un optimism debordant. *Cvartetul în la minor, op. 51 nr. 2* de Brahms ne-a fost reconstituit într-o notă predominant dramatică, cu accente puternice, colțuroase, momentele de poezie atît de nobil interiorizată din primele mișcări fiind (prea) hotărît flancate de recitative bruște. Virtuțile coloristice ale formației au fost evidențiate convingător în *Cvartetul de coarde nr. 2* de Karol Szimanovski. Partea secundă din *„Cvartetul negrilor"* de Dvořak a fost recompusă (suplimentar) cu o neasemuită artă a frazării, linia violoncelului încîntîndu-ne îndeosebi.

Duminică dimineața (9 octombrie), după cele două interesante expuneri făcute de către muzicologul Gheorghe Firca și, respectiv, compozitorul Nicolae Beloiu, în cadrul „mesei rotunde" cu tema *Continuitatea și unitatea poporului nostru reflectată în creația muzicală*, a avut loc, în aceeași plăcută ambianță a Muzeului Țării Crișurilor, concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii din Oradea. Exigent pregătită, sub direcția lui Ervin Acél, această manifestare a cuprins în programul ei două lucrări de Michael Haydn : *Concertul pentru vioară și orchestră* și *Dublul concert pentru violă, clavecin și orchestră*. Violonistul Gheorghe Ille, violistul Iosif Thurzo și clavecinista clujeană Ecaterina Botar au creat, în calitate de soliști, alese tălmăciri, cu aplomb rezolvate și cu meritorie intuiție a stilului. Suplețea și

disciplina muzicală au fost ilustrate de către orchestra orădeană de cameră şi în cele *Trei piese pentru coarde* de Constantin Silvestri.

Înscriindu-se în contextul aceloraşi sporite pretenţii, simfonicul de luni, 10 octombrie, cel care încheia „Săptămîna orădeană a muzicii", a avut-o ca protagonistă pe violonista Mihaela Martin, solistă al cărei impresionant palmares este îndeobşte cunoscut. Propunîndu-ne *Concertul în re minor* de Wieniawski, Mihaela Martin şi-a încîntat, odată în plus, auditorii din Oradea, cîntul său violonistic adecvîndu-se admirabil acelei partituri în care inspiraţia melodică se împleteşte ideal cu elementele unei înalte virtuozităţi de factură romantică. În *Şeherezada* de Rimski-Korsakov, dirijorul Ervin Acél are meritul de a fi obţinut o revelatoare creaţie interpretativă, restituindu-ne cu o mare siguranţă de gust acel farmec al lumii orientale. Frumuseţea şi precizia intervenţiilor solistice, ale violonistului Gh. Ille îndeosebi, au favorizat considerabil recompunerea. Interpretarea, în prezenţa autorului, a lucrării *Clopotele Alba Iuliei* de Nicolae Beloiu, pe lîngă faptul de a fi o primă audiţie orădeană, are şi o semnificaţie mai adîncă, aceasta aducînd în conştiinţa auditoriului, simbolic, ideea atît de dragă poporului nostru, cea a unităţii naţionale.

Avram GEOLDEŞ

Cursurile de vară de la Sinaia

Centrul de perfecţionare al C.C.E.S. cu sprijinul Radioteleviziunii a organizat la sfîrşitul verii în minunata staţiune montană de la poalele Bucegilor primul curs pentru dirijori avîndu-l ca lector pe dirijorul Constantin Bugeanu. Ce au dorit de fapt organizatorii de la această binevenită manifestare? — În primul rînd substituirea unei lacune a învăţămîntului superior muzical, unde clasele de dirijat orchestră au avut perioade scurte de existenţă, ca pînă la urmă să dispară cu desăvîrşire. Şi nu în al doilea rînd perfecţionarea celor care practică această meserie fie că au trecut prin secţia de dirijat la vremea studenţiei lor, fie că sînt absolvenţi ai altor clase a conservatoarelor dar sînt încadraţi datorită capacităţilor lor în posturi de şefi de orchestră în teatrele noastre lirice, sau la diverse filarmonici. Totodată ele au venit în sprijinul tuturor celor care au în activitatea lor preocupări de această natură. De aceea componenţa celor care au audiat aceste cursuri a fost foarte diversă, de la studenţi începători în ale dirijatului, pînă la maeştrii cu experienţă în aceată profesiune. Şi fiecare a avut de cîştigat de pe urma acestui prim curs de vară pentru dirijori, care dacă se va perpetua, se va ralia desigur celor cu tradiţie din alte oraşe ca Weimar sau aflate sub îndrumarea unor celebrităţi ca Markevitch, Celibidache sau Ferrara.

Structurat în două părţi, o parte expozitivă cu preponderenţă, susţinută de maestrul Constantin Bugeanu — în care demersul dialectic al studiului dirijatului cu etapele care preced apariţia în faţa orchestrei, pornind de la formarea deprinderilor generale chiar şi a celor psihologico-muzicale — aceasta a fost urmată de o a doua parte legată strîns de orchestră prin studiul şi legarea cu practica a cîtorva partituri de Mozart, Corelli, Beethoven şi Brahms cu orchestra Filarmonicii din Ploieşti la sediul ei.

Un accent deosebit a pus maestrul Bugeanu pe cunoaşterea formei muzicale, considerînd-o fundamentul actului muzical, cea care de fapt dă naştere acelei curgeri organice constituind acţiunea interpretativă şi devenirea intenţională de conştiinţă a ei. El propune în acest context şi o analiză desprinsă de procedee, clarificînd articulaţia curgerii dinamice, dînd astfel un nou conţinut formei. De asemenea ne-a prezentat şi un sistem propriu de solfegiere prin 35 de silabe conform funcţionalităţii sunetelor ce dă o mai mare posibilitate de cuprindere şi sesizare decît raporturile dintre sunete, care vine în ajutor celor ce studiază muzica contemporană şi mai ales dirijorilor.

Cursul a captivat deopotrivă pe foştii studenţi, pe discipolii maestrului Bugeanu cît şi pe cei care au venit pentru prima oară în contact cu metodologia dirijatului propusă de acesta, viabilă întru totul, necesară şi pornită din străfundul problematicii impusă de muzică. Aprofundarea filozofică a actului muzical, cunoaşterea fenomenologiei acestuia au stat mereu în atenţia celui care şi-a depănat crezul pentru formarea unei şcoli dirijorale ce trebuie clădită în continuare de cel care i-a pus bazele într-un mod ştiinţific, solid şi cu meticulozitate: Constantin Bugeanu.

Damian VULPE

Note discografice

Apelînd la „cele mai curate glasuri" Alexandru Paşcanu creează o lume surprinzător de bogată şi diversă. Cunoscător avizat al posibilităţilor vocale, intonaţionale şi ritmice ale copiilor, compozitorul scrie piese pe categorii de vîrstă de la ambitusul redus al preşcolarilor, poseseori însă al unui fermecător mod de pronunţie şi articulare a sunetelor („Să cîntăm rintintintineşte", „Şade raţa pe butoi", „De-a trenu", „Unu, doi"), la melodia avîntată, luminoasă a şcolarilor din primele clase („Cartea", „Din vacanţe ne-amintim", „Ah, ce bucurie", „Ţara cea mai frumoasă"), sau la compoziţia complexă, polifonică, incluzînd serioase probleme de intonaţie şi ritmică („Iarna pe uliţă", „Chindia", „Cîntecel de voie bună").

Discul Electrecord la care ne referim mai cuprinde şi cîntecul „În tabără" ales de juriul copiilor celei de a 22-a ediţii a festivalului de la Bologna „Zecchino d'oro" ca unul dintre cele mai bune şi mai apropiate de lumea lor. Piesa poartă pregnant farmecul melosului popular românesc iar „Piccolo coro dell'Antonioni" i-a redat toată savoarea şi frumuseţea melodică. Discul se bucură de interpretări valoroase datorate „Cameratei infantis" a Filarmonicii „George Dima" din Braşov, „Greierăşului" şi Corului Liceului de artă „George Enescu" din Bucu-

reşti, şi cel al Radioteleviziunii cît şi formaţiilor orchestrale conduse de Ludovic Baci şi G. B. Mortelli.

★

Întîmplător sau nu discul Electrecord de „interpret" al Iuliei Buciuceanu apare în momentul retragerii sale din activitatea artistică, activitate ce s-a desfăşurat pe parcursul a trei decenii. Dacă ar fi să sintetizăm într-un singur cuvînt cariera acestei remarcabile cîntăreţe, i-am sublinia profesionalismul. Discul de faţă atestă această sumă de calităţi, prin repertoriul înregistrat, de la preclasici (*Orfeu* de Gluck) la scînteietorul nuovecento italian (*Favorita* de Donizetti, *Gioconda* de Ponchielli) şi de la subtilitatea muzicii franceze (*Carmen* de Bizet, *Samson şi Dalila* de Saint Saëns) la proba probelor tuturor cîntăreţilor, adică la Verdi (*Trubadurul*). Ca punct inedit am sublinia distanţa în timp (peste 20 de ani) dintre înregistrările de pe o faţă şi alta a discului. Glasul nealterat al artistei, capacitatea sa interpretativă mereu în ascensiune ne reconfirmă aprecierile superlative stîrnite de evoluţiile sale de pe scena Operei Române.

Cristian MIHĂILESCU

NICOLAE BRÂNZEU

A încetat din viaţă, în ziua de 7 august 1983, la Arad, dirijorul şi compozitorul Nicolae Brânzeu, membru fondator al Filarmonicii din localitate, dirijorul care din 1947 şi pînă la moarte a activat în cadrul acestei importante instituţii.

Dintre cele 60 de creaţii ale sale, 50 au fost create aici la Arad, cea mai mare parte dintre ele fiind insiprate din minunatul folclor românesc. A creat mai multe opere pe libretele şi versurile poeţilor : Gheorghe Haiduc, Lucian Emandi, Alexandru Negură, Constantin Năsturaş şi alţii.

S-a născut în ziua de 28 decembrie 1907, la Piteşti. După ce termină cursurile şcolii primare se înscrie la liceu. Încă din această perioadă tînărul Nicolae Brânzeu, fiind sprijinit de către familie şi îndeosebi de către mama lui, precum şi de către profesorul de muzică Constantin Albau, începe să iubească muzica. Învaţă pianul, participă şi ca corist în corul şcolii, în diferitele orchestre de cameră. Apoi, îndrumat de către părinţi, se înscrie la Conservatorul din Bucureşti în perioada 1926—1931. Paralel frecventează Facultatea de drept. Spre norocul lui, la Conservator îi cunoaşte şi urmează cursurile iluştrilor dascăli : D. G. Kiriac la teorie-solfegii, Alfonso Castaldi la armonie şi contrapunct, Mihail Jora la contrapunct şi Dimitrie Cuclin la estetică şi formele muzicale.

După terminarea Conservatorului din Bucureşti pleacă în Franţa şi se înscrie la vestita Schola Cantorum din Paris, în perioada anilor 1931—1934. În buzunar cu diplomele celor două instituţii din Bucureşti, pleacă la Paris pentru a studia cu marii dascăli Vincent d'Indy, Duy de Lioncourt, Albert Bertelin. La pian l-a avut ca profesor pe Paul Braud.

Prima lucrare despre care s-a vorbit în termeni foarte elogioşi este un *Imn* pe versurile lui Baudelaire, traduse de Virgil Gheorghiu, pentru tenor, harpă şi coarde. Urmează lucrarea *Motet*, pentru cor mixt, iar în anul 1934, prezintă la examenul de diplomă de la Schola Cantorum primul act al lucrării dramatice *Mona Vanna* pe un libret de N. Brînzeu după M. Maeterlinck şi *Fantezia simfonică* pentru coarde şi harpă distinsă în acelaşi an cu premiul II „George Enescu".

În anul 1935 compozitorul se reîntoarce la Bucureşti, iar în anul 1937 ocupă postul de corepetitor la Opera Română, unde rămîne pînă în anul 1946, cînd trece la pupitrul orchestrei simfonice a Operei.

În curînd este numit la Conservatorul din Bucureşti în calitate de profesor suplinitor la clasa de armonie.

În 1942, Nicolae Brânzeu compune drama muzicală *Săptămîna luminată* pe un libret al regizorului Constantin Pavel de la Opera Română din Bucureşti, după piesa poetului Mihail Săulescu. Lucrarea a beneficiat de elogioase aprecieri din partea lui George Enescu, care l-a sprijinit în activitatea sa componistică. La Bucureşti mai compune poemele *Coiful de aur, Cheia de aur* şi *Zînele de aur* precum şi *Sfînta copilărie* pe versurile lui Vasile Voiculescu.

În anul 1947 Nicolae Brânzeu se mută la Arad, la început în calitate de profesor la Şcoala populară de artă ; după un an reuşeşte să pună bazele unei orchestre simfonice şi în ziua de 29 iunie 1948 dirijează primul concert al Orchestrei municipale din oraşul Arad, care va deveni curînd Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Arad.

În perioada anilor pe care îi petrece la Arad, putem vorbi despre cea mai adîncă şi febrilă activitate a

compozitorului. Aici compune următoarele lucrări : *Nocturna pentru orchestră* (1949), *Suita simfonică în Do major* (1950), *Simfonia I în la minor*, (1955), *Rapsodia română nr. 1* (1958), *Simfonia concertantă pentru pian și orchestră* (1959), *Rapsodia română nr. 2* (1962), *Simfonia a II-a „Pentru pace"* (1963), *Simfonia de cameră* (1965), *Uvertura sportivă* (1969), *Poemul Unirii* închinat Unirii Transilvaniei cu România (1977), *Simfonia a III-a* (1978), *Poemul pentru vioară și orchestră* (1982), un *Cvintet* (1957), cinci *Sonate* (1961) pentru clarinet și pian, piese pentru cor și pian, *Sonatina* pentru vioară solo ș.a.

În anul 1949 scrie opereta *Scufița roșie*, după basmul popular cu același nume, *Piatra din casă* după Vasile Alecsandri, *Aladin și lampa fermecată* în 1958, iar pînă în anul 1981, compune patru opere : *Cruciada copiilor* (1961) pe textul poetului Lucian Blaga, *Dragostea triumfă* pe libretul poetului arădean Gh. Haiduc, *Mona Vanna* (1976) pe un libret după piesa lui Maeterlinck și *Zîna Zorilor* (1981) după basmul cu același nume de I. Slavici, pe un libret în versuri al poetului arădean Lucian Emandi. De asemenea, mai compune oratoriul *Luceafărul* (1972, pe versurile lui M. Eminescu), pentru cor, orchestră și soliști vocali și cantata dramatică *Meșterul Manole* (1966) pentru coarde, cor mixt și soliști vocali, pe versuri populare culese de Vasile Alecsandri.

Tot în această perioadă s-au născut și următoarele compoziții corale : *Foaie verde, fir de iarbă* (1960), *Cîntec nostalgic, De dor* (1960), *Cîntec pentru țară* (1964) pe versuri de Al. Negură, *Un cîntec* pentru Nicolae Bălcescu (1971) pe versurile poetului Constantin Năsturaș, *Cinci coruri a cappella* pe versuri de Duiliu Zamfirescu și un ciclu de patru coruri *(Veneția, La steaua, Stelele-n cer* și *Somnoroase păsărele)* pe versurile lui M. Eminescu.

Din creația de lieduri amintim : *Cîntec haiducesc. Colind uitat, Pe verzile cîmpii. Fiorul, Gorunul, Vreau să joc, Cresc amintirile, Liniște*, pe versurile lui L. Blaga, *Ție* și *Cîntec, Noapte bună, Inscripție pe amintire, Omagiu Patriei* pe versurile poeților V. Voiculescu, C. Bălcescu, Afrodita Surdeanu, Simona Lecca, Lucian Emandi și Gh. Haiduc.

Cele de mai sus relevă uriașa muncă depusă de către compozitorul Nicolae Brânzeu în cei 50 de ani de activitate în slujba muzicii, putînd fi apreciat ca unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ai țării și ai plaiurilor arădene.

Gheorghe HAIDUC

RECENZII

GRIGORE PANȚÎRU

Lecționarul evanghelic de la Iași

Lecționarul evanghelic, păstrat la Biblioteca Universitară „M. Eminescu" din Iași (sub cota IV/34), tipărit la Editura muzicală (1982) manuscris bizantin de mare valoare artistică și istorică — reprezintă, totodată, și cel mai vechi document muzical din țara noastră. El a trezit, începînd cu anii '40, interesul specialiștilor lingviști, teologi, muzicologi, aceștia din urmă fiind confruntați cu problema de maximă dificultate a notației muzicale ecfonetice.

Notația ecfonetică, cea mai veche notație neumatică bizantină — apărută spre sfîrșitul secolului al IV-lea și rămasă în uz mai bine de un mileniu —, a fost asiduu studiată, în special în Occident, fără însă a se depăși stadiul unor ipoteze ce confereau semnelor ecfonetice valori aproximative. Este meritul lui Grigore Panțîru de a propune, pentru prima dată, o soluție satisfăcătoare de *transcriere în notație lineară a semnelor ecfonetice*, la capătul unor ani îndelungați de cercetări, la care a contibuit și experiența de cîntare la strană.

Cartea este alcătuită din trei părți principale : — analiza asupra manuscrisului (p. 9—54) ; — Lecționarul evanghelic de la Iași, în facsimil (p. 56—136) ; — transcrierea în versiunea Gr. Panțîru în notație lineară, occidentală, a manuscrisului (p. 138—220).

Prima parte conține, în cele cîteva capitole, toate datele muzicale și extramuzicale adunate de autor în urma consultării bibliografiei precum și a cercetărilor proprii. Menționăm, astfel, că în privința datării manuscrisului Gr. Panțîru aduce, pe baza unor cercetări comparate, importante argumente în favoarea plasării lui în secolul al XI-lea (manuscrisul fiind datat anterior între secolele IX—XI).

Cele mai multe date privesc însă, cum era și firesc, notația ecfonetică, iar aici autorul prezintă într-un comentariu obiectiv și nuanțat principalele teorii susținute de specialiștii români și străini. O primă diferențiere de opinii — arată autorul — se înregistrează la nivelul interpretării semnelor ecfonetice ca semne în sine (E. Wellesz, Gr. Panțîru) sau ca simboluri ale unor formule melodice (C. Hoeg, Gh. Ciobanu). O a doua, și la fel de importantă, este dilema interpretării semnelor ca diastematice (ca intervale) — aici existînd și alternativa ca semnele să aibă valori aproximative (cf. E. Wellesz) —, sau cu semne fixe (Gr. Panțîru).

Plecînd de la datele — cunoscute, de altfel — că notația ecfonetică corespunde unui recitativ melodic și nu unei melodii propriu-zise, autorul consideră că :

1) Declamația cîntată se desfășoară în cadrul unui pentacord și propune, pentru demonstrare, pentacordul sol^1-re^2 pentru tenor și do^1-sol^1 pentru bariton și bas (știut fiind faptul că, neexistînd instrumente în Biserica Ortoxodă, înălțimea absolută a sunetelor rămîne o convenție).

2) Sunetul fix, sunetul de bază al recitativului, în funcție de care se intonau celelalte — el fiind și coarda de recitare — era cel de încheiere a frazei, fragmentului de frază, inciziei ; el se numește *Teleia* (sfîrșit) și este treapta a IV-a a pentacordului.

3) Cît privește celelalte semne ecfonetice, ele desemnează *sunete fixe în raport cu sunetul de bază* (i.e. *teleia)* — spre deosebire de notațiile ulterioare mediobizantină, cucuzeliană, ale căror semne sînt diastematice.

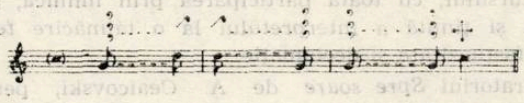
4) Semnele ecfonetice pot fi ascendente *(oxeia, kremaste)*, descendente *(vareia, apostrophos)* și, le-am numi, ondulatorii *(syrmatike, parakletike, kentemata)*.

În paranteză fie spus, nici unul dintre semnele ascendente sau descendente nu are valoare mai mare de o secundă, diferența dintre ele constînd în încărcătura expresivă, accentul pe care îl dau unele spre deosebire de altele (în acest sens trebuie amintit semnul *synemba*, a cărui unică semnificație este de legato).

Astfel, intervalele mai mari de o secundă se obțin numai prin mers treptat și nu depășesc, după părerea lui Gr. Panțîru, o cvintă.

Revenind la importanta ipoteză avansată, aceea a sunetelor fixe în raport cu sunetul de bază, autorul argumentează cu exemple de semne repetate, a căror interpretare diastematică ar fi greu de imaginat ; reproducem un fragment din numeroasele exemple, după părerea noastră revelatoare (p. 27) :

Ex. 1 A

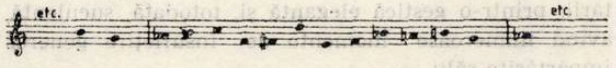


Dînd o interpretare diastematică, semnelor ar fi trebuit să transcriem :

B

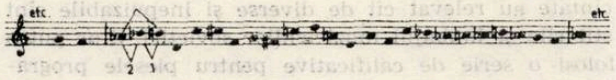
Atunci cînd există combinații de semne, de asemenea ele își păstrează valoarea în raport cu sunetul de bază (p. 26) :

Ex. 2



În privința semnelor duble (în plan orizontal), ele se vor transcrie prin dublarea valorii sunetului respectiv, însemnînd totodată o creștere dinamică.

Ex. 3



Nu lipsesc nici semnele de întrebare, autorul mărturisind că nu a găsit un răspuns faptului că *vareia*, semn descendent, nu e scris dedesubtul textului, cum s-ar fi cuvenit, ci deasupra lui, aidoma semnelor ascendente (a se vedea p. 23).

Notația ecfonetică a fost precedată (secolele III—IV) de un sistem de notare prin litere grecești indicînd sunete fixe : fa, sol, la, si, do^2, re^2, mi^2 — descoperit pe papirusul de la Oxyrhynchus. Se poate, deci, admite că o notație ulterioară, cea ecfonetică, chiar dacă folosind alt cod, alte simboluri, nu a apărut pentru a introduce confuzie, ci dimpotrivă. Autorul mai aduce argumentul, de neînlăturat, al recitativului actual, dînd exemplificări în paralel cu cel ecfonetic (p. 39—40). Regulile după care se execută recitativul astăzi sînt aceleași cu ale celui ecfonetic : 1) „menținerea tonului fixat inițial" ; 2) „pronunțarea corectă și clară a cuvintelor" — în recitalul ecfonetic subliniată prin „plasarea unui semn ecfonetic la începutul și la sfîrșitul cuvintelor, propozițiilor, frazelor" ; 3) accentuarea cuvintelor în concordanță cu regulile fonetice și de expresie ale limbii ; 4) cadențarea în deplină concordanță cu punctuația textului pe baza recitativului, imperfecte pe treptele 5, 6, 7 și finale" (p. 39). Argumentația este logică, comentariul sobru și convingător. Metoda propusă pentru transcriere se verifică.

Pentru facilitarea cercetării Lecționarului autorul a prevăzut cartea sa cu patru tabele privind combinațiile semnelor ecfonetice din manuscris, precum și cu Index-ul pericopelor acestuia (preluat din studiul lui V. Gheorghiu, *Lecționarul evanghelic grecesc de la Iași)*. Cele patru *tablouri* alcătuite de autor se referă, primul la posibilitățile de combinare ale semnelor ecfonetice ; celelalte trei sînt consacrate structurii celor 18 pericope ale Lecționarului, punînd în evidență tiparele melodice ale incizelor și ponderea lor, în frazele inițiale, mediane și respectiv în cele finale ale pericopelor. De menționat, de asemenea, foarte utilele comentarii și concluzii exprimate de autor în rubrica „Observații", din *Tabloul II*, referitoare la logica folosirii anumitor combinații de semne raportate la text.

A doua parte importantă a volumului de față o constituie prezentarea Lecționarului în facsimil.. Dimensiunile filelor sînt reduse de la cele reale, de 24,5 × 16,8 cm., la 10,9 × 7 cm. ; în consecință, filele sînt amplasate cîte patru pe pagină.

Calitatea reproducerii fotografice este inegală, o serie întreagă de imagini fiind neclare. Cu atît mai mult cu cît manuscrisul reprezintă o operă de artă unică în sine — și de valoare inestimabilă pentru patrimoniul românesc —, cu atît mai mult cu cît astfel de cărți constituie evenimente editoriale, credem că s-ar fi cuvenit să fi fost tipărit în condiții grafice ireproșabile care să îi pună în valoare calitățile artistice : tipar în culori și hîrtie specială.

Partea a treia a cărții conține transcrierile realizate de Gr. Panțîru în notație lineară. Pericopele poartă titluri și, între paranteze, specificația versetelor din Evanghelii. Portativele sînt însoțite de notația ecfonetică și textul grecesc — plasate deasupra lor — și de textele românești corespunzătoare — plasate dedesubtul portativelor, totul încadrat în acoladă, pentru delimitarea sistemelor. Filele manuscrisului sînt marcate pe parcursul transcrierii.

Autorul atrage atenția într-o notă (p. 43) asupra unor particularități ortografice ale manuscrisului, pe care le-a corectat, și, de asemenea, asupra surselor din care a luat traducerea românească a textelor.

În sfîrșit, o serie de observații privind greșeli de notație sau de scriere, din Lecționar, sînt date în notele de subsol ale transcrierii.

Apreciem înaltul nivel științific al expunerii, rezultatele unei cercetări îndelungate și dusă pînă la cele mai mici detalii fiind prezentate într-un limbaj extrem de concis și clar. Considerăm cartea lui Gr. Panțîru o contribuție, în adevăratul înțeles al cuvîntului, la elucidarea unuia dintre cele mai obscure aspecte ale muzicii bizantine, notația ecfonetică.

Adriana ȘIRLI

FESTIVALUL „TOAMNA MUZICALĂ LA MOSCOVA"

Festivalul „Toamna muzicală la Moscova", aflat la a cincea ediție și desfășurat între 15—25 octombrie, s-a înfiripat sub semnul veșnicei nevoi de progres, de împrospătare a artei muzicale sovietice, care are atîtea registre și atîția artiști ca s-o slujească cu însuflețire. Publicul din capitala unională demonstrează permanent o puternică receptivitate, secondînd cu multă înțelegere — și, nu o dată, cu răbdare — aspirația continuă spre zări noi a creatorilor, ocolirea cu curaj și, îndeobște, cu bune rezultate a cărărilor bătătorite.

Datorită bogăției și varietății manifestărilor durînd zece zile, cu cîte două, trei sau chiar patru concerte și recitaluri pe zi, e greu să înfățișezi, fie și într-o cronică mai detailată, valoarea și multilateralitatea acestui festival, întreaga ambianță pe care o creează, asaltul melomanilor la casele de bilete ale sălilor de cele mai multe ori supraaglomerate.

De aceea ne limităm la evocarea cîtorva din momentele la care am participat, după întîlnirile avute cu conducerea și redacția revistei „Sovetskaia Muzika", în fruntea căreia se află de vreo două decenii Juri Korev, secondat de agera și polivalenta E. Filippovskaia. Cu un discernămînt subtil, dar și cu experiența ce-o are, șeful redacției a îndrumat discuțiile ce s-au purtat spre ceea ce ne preocupă deopotrivă : muzica în școală, educația tineretului în spiritul muzicii bune, cultura muzicală a amatorilor, antrenarea maselor nu doar în audierea de concerte și spectacole lirice, ci și în procesul de continuă înnobilare a gustului artistic, de diversificare a pretențiilor, de afirmare tot mai categorică a capacității de opțiune.

Întîlnirea de la sediul Uniunii compozitorilor sovietici cu delegații din mai multe țări socialiste, ca și din Laos și Vietnam, invitați la festivalul din octombrie, a fost dominată de prestigiul lui Tihon Hrennikov, președintele compozitorilor din Uniunea Sovietică. Viața lui e numai simțire și activitate muzicală, trăiește prin muzică și pentru muzică, fiind prezent și mereu „la zi", chiar dacă ambianța, epoca, spiritul muzicii sovietice de azi i-au depășit limbajul atașat cu noblețe de un modernism cu rădăcinile în postromantism. Marele public îi este aproape, încît se bucură de o popularitate căreia anii îi adaugă mereu cîte ceva.

În sala mare a Conservatorului „P. I. Ceaikovski" am asistat la un concert simfonic al Orchestrei Radioteleviziunii Sovietice, dirijat de Vladimir Fedoseev, cu concursul Corului Academic. Programul bogat a constat din *Cînd privesc portretul lui Lenin*, monolog pentru bas și orchestră de V. Vlasov, pe versuri de A. Tocombaeva, solist B. Mijilkiev. După cum indică titlul, este o muzică „cu program", dar programul se reduce la o stare sufletească precisă, constînd din meditația contemplativă ce se preface într-o înflăcărare cu accente puternice.

Am deslușit ecouri de inspirație din muzica populară, de nuanțe atît de diverse pe întinsul țării, în *Simfonia* lui V. Agafonnikov, dedicată lui V. I. Șebalin, ca și aluzii la modurile frigian și mixolidian, dincolo de modernitatea limbajului și perfecția construcției, una din notele specifice muzicii sovietice de azi.

În *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Karen Haciaturian, solistul V. Saradjan a asigurat, printr-un temperament aprins, o mare putere de comunicare discursului, cu toată participarea prin mimică, gestică și ținută a interpretului la o tălmăcire ferită de fastuozitate și declamație.

Oratoriul *Spre soare* de A. Ceaicovski, pentru tenor, bariton, cor și orchestră, pe versuri de F. Țintecva, se remarcă prin adînca sinceritate a simțirii, o insiprație în idei și forme precise, lucrarea sugerînd forță și optimism, caracteristice — după cum am aflat — personalității deplin maturizate a compozitorului. Corul Academic e un ansamblu cu voci clare, frumoase, perfect instruite pentru a exprima toate nuanțele, pentru a înțelege și a da glas la toate stilurile cu o admirabilă claritate. Cultura dicțiunii este dintre cele mai înalte, încît ceea ce a cîntat în acest oratoriu a trecut spontan în sală și a impresionat auditorii.

Dirijorul Vladimir Fedoseev a cucerit mulțimea ascultătorilor prin elocvența și profunzimea interpretării, printr-o gestică elegantă și, totodată, suculentă, avînd numeroase momente de însuflețire generos împărtășite sălii.

Din concertul de muzică de cameră, organizat în sala de audiții a Uniunii compozitorilor la 22 octombrie, am reținut piesele lui S. Jukov, S. Pavlenko, S. Cicerina și O. Galahov. Fără să aparțină vreunui grup sau vreunei orientări comune, autorii lucrărilor cîntate au relevat cît de diverse și inepuizabile sînt stilurile și limbajul muzicienilor sovietici. S-ar putea folosi o serie de calificative pentru piesele programate, dar o singură audiție nu ajunge spre a putea formula opinii critice valabile. În schimb, se poate afirma că la Moscova muzica de cameră are adepți în număr mare, și nu doar în rîndurile tineretului care se interesează profesional de recitalurile genului, ci și în publicul larg, tentat de tot ce se cîntă.

Tot în marea sală a Conservatorului „P. I. Ceaikovski" am asistat la concertul în care Rodion Scedrin și-a prezentat noua compoziție, *Ofrandă muzicală*, pentru orgă, trei flaute, trei fagoturi și trei tromboane, la orgă fiind autorul însuși. În această lucrare agentul de mișcare melodică este Bach, ca model și ideal, fără ca autorul să izbutească să creeze suplețea și continuitatea proprie lui Johann Sebastian.

În încheiere, am audiat și un concert de muzică corală pentru copii și tineret. Au figurat în program lucrări de E. Podgaiț, V. Rubin, R. Boivo, M. Parțha-

ladze, dintre care am reținut cantata *Poezia pămîntului* de E. Podgaiț, unde corul de copii „Primăvara", condus de Alexandr Ponomarev, și-a demonstrat calitățile de acurateţe, frăgezime, muzicalitate.

Opera *Così fan tutte* de Mozart s-a bucurat, la Teatrul Mare, de o aleasă interpretare, în care orchestra a strălucit în mod deosebit, iar regia a asigurat un ritm alert și delectabil acțiunii. Cum programele de sală se vînd la fiecare spectacol pînă la ultimul exemplar, nu am obținut nici unul și, astfel, nu am reținut numele interpreților, nici pe al pictorului scenograf, căruia i se cuvin calificativele de elevat și excelent.

Iată un festival care își îndeplinește scopul și care reușește să pună în mișcare mari mase de auditori pentru cele treizeci și două de concerte și recitaluri desfășurate în intervalul a zece zile. Cu toată categorica diferențiere de ton de la o manifestare la alta, numitorul comun al festivalului autumnal de la Moscova îl constituie sinceritatea și pasiunea cu care compozitorii lucrărilor programate caută noul, fără a-și uita, pe cît se poate, rădăcinile naționale, folclorul locurilor de baștină, răsfrînt — chiar dacă doar în ecouri surdinizate — în operele lor.

George SBÂRCEA

Festivalul din Aarhus

Dintre cele 70 festivaluri muzicale înscrise în calendarul vieții culturale daneze pentru anul acesta, orașului Aarhus, al doilea ca mărime și importanță, i-au revenit 19, ceea ce echivalează cu tot atîtea săptămîni bogate în evenimente artistice, majoritatea de rezonanță peste hotare, comportînd cel puțin două profiluri distincte. Sînt festivaluri daneze de prestigiu internațional și festivaluri cu aură internațională găzduite în Danemarca.

Din prima categorie fac parte festivalurile tradiționale, cu caracter permanent, ciclic, avînd un loc fix pe agenda culturală a țării și a Europei, la care participă personalități și formații interpretative de prestigiu. Din a doua categorie fac parte festivalurile patronate de organisme mondiale, programate de fiecare dată în altă țară. Ca exemplu, Aarhusul a fost desemnat să susțină actuala ediție a Festivalului *Zilele Mondiale ale Muzicii*, aflate sub egida *Societății de Muzică Contemporană*.

Festivalul de muzică al lunii septembrie 1983 pare a fi un etalon pentru prima categorie, antrenînd în configurarea sa nu numai cele mai variate forme ale artei muzicale ci și artele surori, teatrul, poezia, pictura, la care, pentru a beneficia de o mai largă popularitate, se adaugă și numeroase competiții sportive. Astfel, se face că, pretutindeni, în decursul celor nouă zile ale Festivalului, în piețe, parcuri, străzi, săli de spectacole și concerte, muzee și catedrale, aveau loc manifestări, pentru toate gusturile și pentru toate vîrstele. Nu au fost omise nici parada fanfarelor și procesiunile de carnaval...

Situat în peninsula Jutland, centru industrial, naval și universitar, Aarhus este un oraș pitoresc, cu o arhitectură modernă, ingenios racordată la siluetele clădirilor multiseculare, clocotind de viață. Intensă apare și mișcarea culturală, afișele teatrelor, concertelor, expozițiilor oferă o largă paletă de manifestări al căror apogeu se marchează în zilele Festivalului din Septembrie, etalon al cerințelor estetice și al opțiunilor artistice. Focarul polarizator devine somptuoasa clădire *Musikhuset*, un adevărat palat al muzicii, dat în folosință cu doi ani în urmă, fiind înzestrat cu două moderne săli, cea mare, multifuncțională, la care se adaugă largi foaiere care, în orele de prînz și după amiaza, găzduiesc concertele corurilor de amatori, recitaluri de muzică și poezie, concerte de jazz, muzică folk, muzică improvizatorică...

Deși programul Festivalului cuprindea sute de acțiuni, într-o mare diversitate, el era astfel gîndit încît să nu suprapună manifestări de același tip, bunăoară, două reprezentații lirice, două concerte simfonice în aceeași seară. Mai mult, pe întreaga durată a Festivalului nu se oferea decît un titlu de operă, ce se putea relua, un concert simfonic... Explicația acestei strategii se află în axarea evenimentelor majore pe forțele interpretative ale orchestrei simfonice locale, riguros distribuite seară de seară, asigurînd concertul simfonic inaugural, reprezentația cu opera *Walkyria*, seri camerale și susținerea acompaniamentului în cele două seri ale Companiei de balet José Lemon din New-York, fiind de neconceput un spectacol coregrafic de ținută fără orchestră simfonică.

Ponderea recitalurilor și concertelor camerale era considerabilă, serile de lieduri, cu renumiți cîntăreți care, ca și celebre ansambluri, își etalau măiestria, cucerind ropote de aplauze. În mod deosebit se cuvine reținut *Cvartetul Kuhlau*, alcătuit din flaute ca și *Cvintetul Regal de Alămuri*, care și-au afirmat virtuozitatea într-un repertoriu datorat, în cea mai mare parte, compozitorilor scandinavi. Un frumos concert cameral a fost susținut de o orchestră dirijată de J. P. Rampal, renumitul flautist, aflat și în postură de solist.

Și teatrul oferea titluri atractive, în prim plan *My fair lady*, într-o viziune tradițională, cu o frumoasă scenografie, avînd-o pe Betty Glosted în rolul principal. Un alt spectacol foarte căutat era *Rocky Horror Show*, un music-hall de groază, ce invoca spiritul lui Dracula și fantezia dr. Frankenstein, într-o derulare lipsită de suport dramatic, factorul catalizator fiind ritmurile dinamice și forța decibelilor... Evident, numeroase formații de muzică pop, de estradă, puteau fi reperate în locuri special amenajate, făcînd deliciul numerosului public care aplauda cu generozitate.

Tinerii interpreți au în acest Festival o platformă de lansare, programările confirmîndu-le talentul și măiestria. La Conservator, studenții au prezentat o operă într-un act, *Kjolerne* de Zygmunt Krauze, o creație nesemnificativă în privința derulării muzicale, prilejuind, în schimb, demonstrarea aptitudinilor scenice ale viitorilor artiști lirici danezi.

Fără îndoială, cele mai impunătoare momente ale Festivalului au fost seara de operă și concertul simfonic, datorită înaltei lor ținute artistice.

Walkyria, în tălmăcirea cîntăreților nordici sub bagheta dirijorului și directorului artistic al Operei din Jutland, Francesco Cristofoli, a avut tensiune, forță dramatică și organicitate. Spectacolul s-a înscris în ambițiosul proiect de a realiza *Tetralogia* wagneriană pe scena lui Citty Holl din Aarhus, pînă în anul 1987, ceea ce nu este o utopie. Soliștii erau dotați cu voce și temperament, demonstîndu-și clasa, în mod special Leif Roar — Wotan, Bodil Kvaran — Brünhilde, Lennart Stregaard — Siegmund și Minna Nyhus în Fricka. Regizorul Klaus Hoffmeyer a imprimat reprezentației o viziune conformă tradiției interpretării dramei wagneriene, cu rezolvări subtile dar și cu elemente excesiv de convenționale. Neîndoios, spectacolul *Walkyria*, admirabilă performanță, ne apare drept climaxul Festivalului, un elevat omagiu adus creatorului de la Bayreuth în anul sărbătoririi sale.

Dirijorul Ole Schmidt, personalitatea muzicală interpretativă de prim rang a Aarhusului, a deschis Festivalul printr-un concert simfonic în care au fost programate două creații daneze : piesa orchestrală *Tiwilight (Amurg)* de Per Nørgaard (1977), o bogată revărsare de timbruri și culori și *Simfonia a X-a* de Rued Langgaard, datînd din anii 1944—1945, neoromantică, scrisă cu fantezie și siguranță. Seara inaugurală a avut și un punct de atracție : pianistul Kristian Zimmerman în Brahms — *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră*, a demonstrat calități muzicale și tehnice, într-o concepție riguroasă, cu momente de strălucire. Orchestra s-a evidențiat prin acuratețea sonorităților și finețea cu care a contribuit la sublinierea fondului tematic, răspunzînd cu dăruire solicitărilor dirijorului.

Ponderea acordată muzicii daneze nu trebuie să surprindă deoarece reprezintă un obiectiv urmărit cu consecvență de Ole Schmidt, el însuși compozitor, discipol al lui Sergiu Celibidache, care a înțeles importanța acreditării muzicii țării sale, fiind unul dintre cei mai autorizați și mai perseverenți în acest sens, dovadă numărul primelor audiții, programărilor și înregistrărilor.

Acest Festival muzical din Aarhus nu-și axează profilul exclusiv pe muzica daneză, în acest scop există un alt Festival, tot cu caracter anual. Cu toate acestea, pentru un meloman dornic să cunoască stadiul actual al componisticii daneze, cum în mod cert eram noi, s-au ivit cîteva oaze, suficiente pentru a releva o cultură muzicală înfloritoare, aflată într-o largă efervescență stilistică, justificînd din plin interesul și setea de cunoaștere. Paradoxal, deși trăim în cel mai dinamic secol și ne aparține cea mai perfecționată tehnică auditivă, distanțele dintre culturile muzicale contemporane nu au fost anihilate, ci numai estompate în unele cazuri, prelungind situația nesatisfăcătoare cînd valorile continuă să rămînă necunoscute, lăsînd falsa impresie că nu ar exista. Din fericire realitatea este cu totul altă, fenomenul componistic se manifestă cu vigoare, proiectînd personalități și opere de marcă. Latura negativă a acestei realități generează o condiție subiectivă, fenomenul semnalat este atît de volubil, creația apare atît de prolifică încît nu mai poate fi cuprinsă nici de cea mai scrutătoare minte. Cantitatea afectează profund asupra calității, făcînd anevoioasă chiar și sinteza din perimetrul unei culturi, paralizînd-o pe plan european și, desigur, pe plan mondial.

Raportată la numărul culturilor muzicale contemporane, situația are toate motivele să devină îngrijorătoare. Este adevărat, timpul corectează această stare de lucruri, concomitent cu decantarea valorilor, făcînd să rămînă vîrfurile, adică numai o parte a creației. Păcat, creația mai multora ar justifica interes, selecția valorică, de multe ori, este crudă și nedreaptă. Chiar și din moștenirea liederilor peisajul componistic danez al secolului trecut, mai bine zis al liderului Niels Gade, autorul unor partituri cu semnificație național-romantică, nu se cunosc decît cîteva miniaturi. Poate și mai dramatică este situația cu bogata zestre artistică zămislită de către cel mai important compozitor danez pînă la ora actuală, îl avem în vedere pe Carl Nielsen, 1865—1931, autor a șase simfonii monumentale, al operelor *Saul și David* (1901) și *Mascarada* (1906), al mai multor lucrări concertante, coruri și cîntece, partituri camerale. *Simfonia Espansiva*, a treia în ordine cronologică, scrisă în 1912 se remarcă prin sugestiile novatoare pe plan mondial pe care le propune în direcția extinderii funcționalității tonale, evidențiind o densă factură polifonică și o tensionată încărcătură emoțională.

Personalitatea lui Carl Nielsen este redutabilă, impunînd o puternică axă de referință pentru componistica daneză, mai mult, scandinavă, a veacului al XX-lea, expresia sa modernă, vizionară, a declanșat un puternic suflu regenerator. A contribuit la aceasta și faptul că a reușit să surprindă în muzica sa, mai ales a ultimilor ani, frămîntările epocii ca și starea de anxietate, în *Simfonia a IV-a*, programatică, a speranței ce nu se poate stinge și în *Simfonia a V-a, Semplice, op. 50*, (1922), încărcată de sonorități cutezătoare, ceea ce a determinat o parte a publicului din seara primei audiții să părăsească scandalizată sala, neputînd suporta atîtea „cacofonii". Simfonismul lui Carl Nielsen, preluînd și unele sugestii ale cîntecului indigen, a parcurs o lungă traiectorie evolutivă, ajungînd la o sinteză, polarizată într-un embrion celular modal-tonal care se infiltrează în partiturile sale în scopul realizării unei organicități tematice.

Compozitorii generației lui C. Nielsen, dintre care reținem pe V. F. Henriques, P. Gram, R. Langgaard, cît și cei care-i urmează : J. Bentzon, K. Jeppesen, K. Riisager, F. Høffding, E. Hamerik, H. D. Koppel, J. Jersild și V. Holmboe au determinat o strălucitoare evoluție componistică, îmbinînd creator tradiția daneză cu tendințele europene, proiectînd o amplă deschidere stilistică.

În mod deosebit trebuie reținut numele lui Vagn Holmboe (1909), compozitor cu o impresionantă activitate, probabil, personalitatea cea mai impunătoare a muzicii daneze după C. Nielsen. Lista creației abundă de titluri : 10 simfonii, ciclul simfoniilor *Kairos*, simfonii de cameră, metamorfozele simfonice *Monolith*, *Epilogue*, 12 cvartete, *Recviemul pentru Nietzsche*, opera într-un act *Zeit*, numeroase partituri vocale și camerale. Ani la rînd a deținut rubrici permanente de critică muzicală, spunîndu-și cuvîntul în cele mai ardente probleme ale muzicii

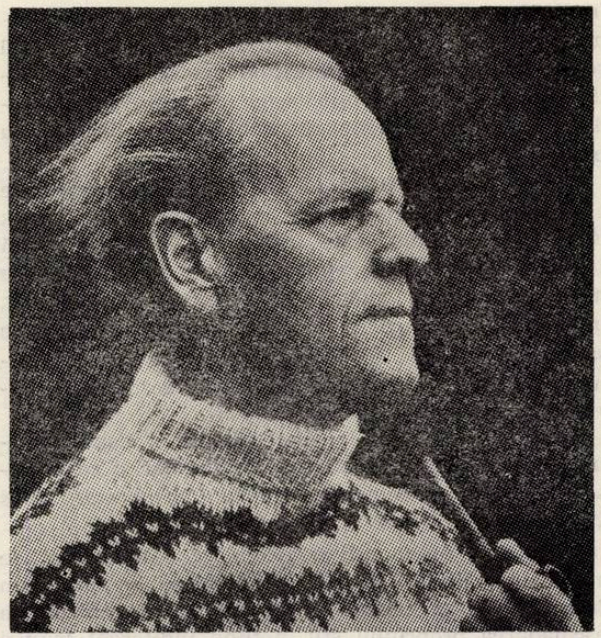
contemporane. Pînă în 1965 a fost și titularul clasei de compoziție a Conservatorului Regal din Copenhaga, retrăgîndu-se atunci cînd, pentru a se putea consacra numai compoziției, Statul i-a acordat rentă viageră, practică instaurată de mult în țările nordice.

Procesul cristalizării stilului lui Vagn Holmboe a antrenat sugestii multiple, dominante fiind cele din partea lui Carl Nielsen, și Béla Bartók, afirmîndu-și tot mai răspicat propria individualitate, acreditată prin tehnica metamorfozării genetice, pornindu-se de la un motiv declanșator care reprezintă embrionul întregii compoziții, dezvoltîndu-se în funcție de condițiile oferite, previzibile și imprevizibile. Acest principiu a devenit suveran în practica de creație a lui Vagn Holmboe după *Simfonia V-a*, op. 35, (1944).

În afirmarea sa componistică există o perioadă considerată „românească", deoarece în anii 1933 — 1934 a trăit în țara noastră, interesîndu-se de cîntecul popular românesc din Transilvania, al cărui admirator devenise, rămînîndu-i fidel. Atitudinea aceasta comportă și o explicație subiectivă, soția sa Meta May Graf, artistă plastician, este originară din România. Nu știm dacă a cules melodii, dacă le-a notat, este însă cert că Vagn Holmboe a scris despre muzica populară românească și, cel mai important, a folosit atributele ei într-o serie de partituri, în mod declarat, și a încorporat în stilul său unele sugestii deduse din atenta observare a cîntecului și jocului transilvănean. Viorel Cosma în studiul *Vocația universală a folclorului românesc (1688—1970)*, publicat în *Studii de muzicologie*, vol. XV, 1980, p. 53, indică următoarele compoziții reprezentative pentru joncțiunea cu muzica populară românească, recurgînd la *Sohlmans Musiklexikon*, vol. 3, 1975, p. 466—468 ; *Rumens Suite, op. 12, nr. 1*, pentru pian, *Sinfonia Rustica, op. 25*, (1941), *Cvintetul, op. 79*, (1962) și *Quartetto rustico, op. 111*, (1972).

Catalogul creației întocmit de Paul Rapoport, ediția doua, 1979, Ed. Wilhelm Hansen, tipărit cu ocazia împlinirii vîrstei de 70 ani ai compozitorului, ne facilitează completarea listei de mai sus : *10 Dansuri Românești*, pentru pian, (1934), *Suita Română*, pentru pian (1935), încorporată, un an mai tîrziu, în *Suita pentru orchestră de cameră, nr. 2, op. 6*, *Două dansuri românești*, pentru pian, (1937), incluse în *Suita Română, op. 12 a* (1937), care, în 1938 a căpătat și o variantă orchestrală camerală — *Suita Română*.

Cum afirmasem, limbajul lui Vagn Holmboe a asimilat sugestii folclorice românești, bunăoară, asimetrii, metrica complexă, procedee modal-cromatice, într-o manieră absolut originală. Detectarea acestor influențe în lucrările nedeclarat, uneori poate și în cele declarat românești, reprezintă o problemă foarte dificilă, îndreptățind prea puțin efortul unei atari investigații. Judecînd după cîteva partituri care au intrat în orbita noastră, creația lui Vagn Holmboe confirmă o mai veche observație, anume, compozitorii de peste hotare, atrași de pitorescul cîntecului popular românesc, adoptîndu-l în creații, indiferent de modalitatea, adică sub formă de citare sau simfonizare, l-au fructificat într-o manieră atît de proprie încît caracteristicile melodiei originare apar estompate, ceea ce înseamnă că a fost diminuat colo-



Compozitorul Vagn Holmboe

Compozitorul Niels Vigge Bentzon

ritul particular, în favoarea individualității stilistice a respectivului compozitor.

Astfel, chiar dacă joncțiunea dintre cîntecul românesc și compozitorul străin dă cîștig de cauză acestuia din urmă, ceea ce apare firesc într-un autentic efort creator deoarece valoarea artistică este conferită de fantezia și tehnica respectivului compozitor, importanța unor asemenea punți este uriașă. În acest context, apreciem tangențele lui Vagn Holmboe cu muzica transilvăneană, exprimîndu-ne dorința de a-i cunoaște mai profund creația, în întregul ei, ilustrînd stadiul avansat al fenomenului componistic danez contemporan.

Ca profesor, Vagn Holmboe a format o pleiadă de tineri creatori care au devenit personalități de prestigiu. Îl avem în vedere mai ales pe Per Norgaard

(n. 1932), care a preluat tehnica metamorfozării tematice de la maestrul său, dezvoltînd-o creator. El reprezintă noul val, manifestînd o pronunţată receptivitate la înnoirile mijloacelor de expresie, mulîndu-şi stilul după noile coordonate care licăreau la orizont.

Mogens Winkel Holm (n. 1936), actualul preşedinte al Societăţii Compozitorilor din Danemarca (Dansk Komponistforening), este un autor dotat cu multă fantezie, aservindu-şi tehnica stărilor afective trasate muzical cu suflu melodic şi elemente de contrast, imprimînd partiturilor o alură teatrală. Imaginaţia sa figurativă explică, într-un sens, atracţia spre genul coregrafic, ilustrat de titluri de rezonanţă : *Tarantella* şi *Ezitările Euridicei* (1977).

Continuînd tradiţia lui Carl Nielsen şi Vagn Holmboe, nu numai în calitate de creator dar şi ca profesor al clasei de compoziţie de la Conservator, Niels Viggo Bentzon (n. 1919) este fără îndoială unul dintre cei mai pregnanţi muzicieni ai Danemarcei de azi. Personalitate artistică puternică, emanînd un farmec aparte, Bentzon a parcurs un uriaş drum în escaladarea propriului stil, nefiind indiferent la nici o sugestie inovatoare, ştiind însă să-şi menţină intotdeauna echilibrul şi să-şi păstreze independenţa. Deşi a zăbovit asupra principiilor muzicii dodecafonice, dedicîndu-le şi o lucrare teoretică, nu s-a lăsat dominat de rigorile ei, dovadă fiind caracterul nedogmatic al partiturilor din respectiva etapă.

Redutabil pianist, compozitorul N. V. Bentzon apare tonifiant şi laborios în muzica sa extrem de variată şi spontană, trasată cu siguranţă, în culori puternice, luminoase. Dispunînd de o uriaşă forţă de creaţie, a realizat o amplă listă de lucrări, aproape 500, între care 14 simfonii monumentale, 23 concerte, 15 pentru pian şi orchestră, unul fiind destinat acordeonului, o duzină de cvartete, sonate, cele mai numeroase pentru pian, preludii şi fugi în stil bachian, oratoriul *Torquilla*, drame lirice şi balete, dintre care se detaşează opera *Faust III*, pe un libret propriu după Goethe, Joyce şi Kafka. Evident, lista cuprinde o mulţime de partituri orchestrale, camerale, corale...

Pornind de la premisa că muzica este o artă destinată comunicării, N. V. Bentzon preconizează un stil direct, neradical, îmbibat cu efecte novatoare, axîndu-şi gîndirea pe structuri motivice consistente ce sînt supuse unui complex demers transformator. Ascultînd muzica lui N. V. Bentzon ai revelaţia unui compozitor care-şi formulează mesajul cu forţă de convingere.

Contactul sumar, mult prea sumar, cu marea cultură muzicală daneză contemporană nu poate fi decît pozitiv, neîngăduind sesizarea unor eventuale puncte obscure, ceea ce explică tonalitatea majoră a impresiilor noastre. De fapt, aceasta contează, antrenînd o concluzie luminoasă, conform realităţii etalată de această muzică văzută în planurile largi ale evoluţiei sale.

O ţară care dispune de valori şi personalităţi muzicale de talia lui Nielsen, Holmboe şi Bentzon este o ţară bogată în sfera spiritualităţii contemporane şi, pe bună dreptate, aspiră la recunoaştere şi preţuire.

Octavian Lazăr COSMA

NOTE

R.D.G.

BERLIN — Recent a avut loc sub egida Uniunii compozitorilor germani şi a Editurii muzicale din Leipzig primul colocviu privind problemele de interpretare şi de tehnică propriu-zisă ale instrumentelor de suflat, tematică extinsă şi asupra tehnicii de compoziţie. La discuţii au participat compozitori şi instrumentişti de la toate orchestrele din RDG. La opera comică a avut loc premiera *Motanul încălţat* de Cesar Cui, eveniment aşteptat cu interes mai cu seamă de cei mici.

„Karl Marx şi prietenii săi poeţii" a fost tema unui colocviu muzical-literar care a avut loc la Berlin.

GELTOW — a fost oraşul gazdă a primului colocviu internaţional privind originalitatea şi tradiţiile folclorului citat în creaţia muzicală contemporană. La dezbateri au participat reprezentanţi ai tuturor ţărilor socialiste.

COTTBUS — „Podiumul tinerilor muzicieni" a fost evenimentul consacrat tinerei generaţii de compozitori şi interpreţi. Cu acest prilej au fost audiate lucrări în primă audiţie.

LEIPZIG — Calendarul muzical al acestei stagiuni cuprinde un eveniment aşteptat cu mult interes atît de melomani cît şi de marele public — „Orchestre internaţionale".

U.R.S.S.

La LENINGRAD a avut loc sărbătorirea a 200 de ani de la înfiinţarea baletului „Kirov". Spectacolul de gală a prezentat într-o nouă versiune opera *Evgheni Oneghin* de P. I. Ceaikovski.

R. P. BULGARĂ

SOFIA a fost gazda a 15 formaţii orchestrale de peste hotare care au participat la „Zilele muzicale bulgare".

VARNA — La a 16-a ediţie a festivalului internaţional destinat creaţiei corale au participat formaţii din 16 ţări.

R. S. CEHOSLOVACIA

OSTRAVA — Peste 120 de artişti interpreţi din ţară şi de peste hotare au participat la cea de-a 8-a ediţie a festivalului muzical de la Ostrava.

FINLANDA — „Zilele muzicale ale copiilor" a fost evenimentul în premieră la care au participat formaţii muzicale, cercetători, psihologi, oameni de specialitate care au pus în discuţie „Creaţia muzicală destinată copiilor — realizări şi perspective".

C. P.-F.

GLOBUL MUZICAL

● Începutul stagiunii acesteia la VIENA a stîrnit rumoare în rîndul cronicarilor austrieci. Întîi pentru că Lorin Maazel, în calitate de prim dirijor și director artistic al Operei din Viena a anunțat într-o conferință de presă planurile de repertoriu pînă în 1987, deși, cum remarcă cronicarul de la DIE PRESSE, nici planurile anunțate în anul trecut n-au fost respectate și, în plus, există mari îndoieli că însuși contractul lui Maazel să fie prelungit dincolo de anul 1985. Oricum, proiectele includ premierele „Carol al 5-lea" de Krenek, „Electra" de Strauss, „Eugen Oneghin", „Cavalleria rusticana", și „Paiațe", „Don Juan" (aici figurează în distribuție și Eugenia Moldoveanu), și, ca reluări, „Cosi fan tutte", „Tristan și Isolda", „Baal", „Maeștri cîntăreți" ș.a. Se vor afla la pupitru Maazel, Leinsdorf, Dohnanyi, Ozawa etc. Între soliști sînt anunțați Caroll Vaness, Edith Mathis, Leonie Rysanek, Ruth Hesse, Katharina Ligendza, Gwyneth Jones, Gabriela Benackova, Peter Schreier, Theo Adam, Ruggero Raimondi, Walter Berry, James King, Renée Kollo, Bernd Weikl, Herman Prey, Spass Wenkoff.

● „Lucru cert, OPERA DIN VIENA n-are noroc" — este titlul altui articol din același cotidian vienez, legat de spectacolele „Tannhäuser" din ultimul timp, căci începînd cu seara premierei în care tenorul Reiner Goldenberg a abandonat la mijlocul spectacolului, „ghinioanele" s-au ținut lanț : recent, pînă și cel care a sărit să-l înlocuiască pe titular, a avut și el „tot felul de scăpări". „Dar, ce să-i faci — comentează cronicarul — în penuria de Heldentenori, se trece cu vederea..."

● O gală internațională a virtuozilor la corn ? Da. în Sala Mare de la KONZERTHAUS din Viena. Iată și cîteva dintre numele cele mai sonore, după cum le apreciază cronicarul de la DIE PRESSE : Hermann Baumann, Ferenc Tarjani, Hans Pizka, Roland Horwath și — la loc de cinste — cvintetul de corni de la Orchestra Radiodifuziunii din Leipzig.

● După ce a încheiat lucrarea „Répons" la care a lucrat timp de un an, Pierre Boulez și-a reluat activitatea concertistică anunță cotidianul LE FIGARO. Iată-l din nou prezent în această stagiune la Roma, Strassbourg, Londra, Nantèrre, Viena, Los Angeles pe cel care cu orchestra sa „Ensemble Intercontemporain" celebrează acum două jubilee. Citățm cuvintele lui Boulez : „pe sangvinicul Varèse, un mister, o enigmă, dacă vreți, în plastică — Léger și pe Webern, intelectualul, în plastică — Mondrian."

● S-a stins Tino Rossi, al cărui ultim disc purta titlul „50 de ani de dragoste în șansonetă", cel căruia îi plăcea să spună „iubiți-mă cum vă iubesc și eu", Cavaler al Legiunii de Onoare din 1982, cîntăreț cu peste 200 de milioane de discuri vîndute, petrecut pe ultimul său drum de toată floarea culturii Franței...

● Cu multă bucurie comentează Jacques Doucelin în LE FIGARO „nașterea unei orchestre într-o perioadă de criză". Este vorba de Orchestra Operei din Lyon sub conducerea lui John Eliot Gardiner.

● PIERRE PETIT pune un titlu insolit cronicii sale muzicale pariziene de la începutul lunii octombrie : „Pantera care visează" ! Prima frază începe cu „Puneți-vă centurile de siguranță" și de abia mai apoi aflăm că este vorba de concertul în mi bemol major de Liszt, că „Liszt n-a fost tot timpul prezent la întîlnire", dar că asta nu contează pentru că la pian se afla MARTHA ARGERICH și „cum să reziști unei interprete atît de fascinante ?..."

● FESTIVALUL de la SALZBURG și... caracteristicile sale, în viziunea reputatului cronicar Ernst Krause exprimată în săptămînalul RDG SONNTAG, a cuprins cea mai fierbinte zi din ultimii 210 ani, are prețuri de intrare exorbitante, este o formă de industrie festivalieră, scena este dominată de comandamente turistice pentru cei avuți și, oricum, asigură un mare număr de „staruri". Ce nu are Festivalul de la Salzburg este (după părerea lui Krause) un profil, o substanță, un fir conducător. Apoi se semnalează absența repertoriului contemporan și o penurie a premiereior. A fost doar o singură montare nouă „Idomeneo" care a căzut „într-un con de umbră datorită regiei de rutină semnate de J. P. Ponelle" și alta parțial nouă — „Cavalerul rozelor". Parcă ne vine să spunem : sînt acri strugurii.

● La FRANKFURT pe MAIN cunoscutul pianist austriac Rudolf Buchbinder a deschis seria unor recitaluri care vor cuprinde cele 32 de sonate de Beethoven. „Este încîntător să-i urmărești reflexele aidoma unui arc de oțel, așa cum le-am întîlnit la Arrau și Horowitz pe cînd erau tineri, precum și vitalitatea debordantă cu care stăpînește pianul. Buchbinder a făcut aceste 600 de pagini de muzică la Zürich și le va face în anul viitor la Buenos Aires" (notează Klaus Füller în FRANKFURTER RUNDSCHAU). În prima seară a cîntat Sonatele în do major op. 2 nr. 3, în sol major op. 14 nr. 2 și Apassionata.

● „Zei, grații și furtună" este mottoul cronicii din SÜDDEUTSCHE ZEITUNG pe marginea premierei operei „Walkiria", la Nürenberg. Dacă despre soliști, mai cu seamă Johanna Lotte Fecht (Siegliende) și Heinz Klaus Ecker (Hunding) cronicarul are numai elogii, regia „care și-a ales drept parolă cele patru elemente ale naturii" este aspru criticată, ca și scenografia, de altfel, care prezintă ca element central „un frasin într-o cușcă, anturat de un izvor... în cușca suflerului, de proiecții de nori, de peregrinări de valuri de ceață și de furtună... căutări, unele de remarcabil prost-gust."

Corina JIVA-ANDREESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La symphonie des symphonies énesciennes: ŒDIPE

Wilhem Georg BERGER

L'opéra *Oedipe* représente à coup sûr l'une des œuvres vocales-orchestrales les plus complexes de toutes celles que le XXe siècle ait données. La modernité exceptionnelle, en quelque sorte paratemporelle, de cette création musicale — envisagée dans le contexte des années 1921—1922 quand fut réalisée la réduction de piano de l'opéra tout entier, ou bien dans la perspective de l'année 1931 quand a été achevée l'orchestration — réside dans le fait que le compositeur a réussi à y intégrer dans une synthèse concentrée, dans une somme attestant sa profonde et vive aperception historique, les données contemporaines aussi bien qu'évolutives du drame musical fondé sur la systématique des motifs directeurs. Il se peut qu'Enesco ait été l'un des rares compositeurs à comprendre dans son tout autant que dans ses détails la technique symphonique de composition de Wagner. C'est probablement cette profonde conaissance d'un tout immense qui lui a fait dire : „Wagner fut le mathématicien inconscient par excellence". Et c'est probablement aussi cette même force d'intégration qui lui a permis de se former une vision personnelle du drame musical né de l'antique mythe œdipien éternisé par Sophocle et de dire : .....je ne poursuis que la création d'ensemble, le contenu de l'idée, l'émotion du tout...". „*Oedipe* est construit d'après un plan symphonique". „Symphonique (...) est le titre que je revendique pour cet opéra...". „*Oedipe* a quatre actes dont chacun est comme un mouvement de symphonie." On peut se demander si *Oedipe* n'est pas en fait la symphonie des symphonies énesciennes qui, en raison de la substantialité de son déploiement symphonique avec voix et chœurs intégrés, n'a pu être dépassée ni par la *Quatrième*, ni par la *Cinquième* des symphonies du compositeur ? En vertu des précisions ci-dessus — faites par Georges Enesco en 1936 —, la nature symphonique de l'opéra apparaît dans la permanence de ses processus thématiques en développement continu et, tout à la fois, agencés à de passagers éléments rhapsodiques, qui envahissent le devenir lyrico-dramatique en son entier. La technique de gradation et de variation intrinsèque des motifs directeurs (les *leitmotive)* témoigne d'un concept créateur et d'une disponibilité fonctionnelle essentiellement symphoniques. Dans l'*Oedipe* énescien, tout provient et devient d'un fond de motifs singulièrement analogues, cependant que le discours musical et l'architecture d'ensemble sont articulés non pas par des oppositions dûment préparées mais par des amplifications et des accumulations progressives, dans l'esprit des formes symphoniques en continuel développement et monumentales, sinon d'après les critères et les moules habituels.

Tout au long de son opéra, grâce à une pensée conceptuelle propre, Enesco réussit à fondre ensemble (à l'instar d'ailleurs de ses plus importantes œuvres de chambre) la technique de composition fondée sur le principe des thèmes en développement continu (visible aussi bien dans les variations progressives ou cycliques), avec la technique du discours rhapsodique : il en résulte des formes partielles ou suprêmement ordinatrices absolument particulières et trop souvent difficiles à définir d'un seul trait, ces formes s'étendant sur plusieurs sections consécutives et représentant, chacune, rien que la partie d'un tout qui se construit progressivement pour ne s'accomplir en dernière instance que par l'idée du finalisme symphonique.

A bien examiner la partition générale, on constate que le compositeur est soucieux de préciser et de maintenir un concept compositionnel capable de faire de son vaste discours un tout organique se constituant comme base et moyen d'unification de tous les segments de cette œuvre de si grandes propor-

tions (et dont les rythmes intérieurs sont néanmoins inégaux à cause d'un livret comprenant des moments statiques, voire traînants, notamment dans les deux premiers actes) ; pour y arriver, Enesco réalise des entités mélodiques fondamentales et caractéristiques à partir d'une multiple et pluriforme corrélation de motifs ou de thèmes cardinaux, directeurs, générateurs ou de repère, susceptibles d'être sans cesse restructurés et, surtout, remplis d'une charge émotionnelle nouvelle et de toute façon, toujours aptes à être variés sur le plan mélodique, harmonique et métrique de l'œuvre entière par l'utilisation de tout l'arsenal de moyens formatifs propres à un devenir symphonique jamais perdu de vue. C'est ainsi qu'il procède à chaque moment ou étape de son opéra pour accentuer l'unité musicale et idéelle *d'un tout* né d'une succession de situations, chants et tableaux conditionnés par le sens du drame.

Enesco n'était sans doute pas pour ignorer que ce que l'on appelle d'habitude la systématique des leitmotive est, simplement, un ample mouvement symphonique en développement — qui se réalise progressivement en esprit de suite — à partir de thèmes fondamentaux dont les motifs apparaissent et se transforment tout au long d'un parcours souvent immense au niveau du cycle des actes successifs. Il l'a d'ailleurs dit : „*Oedipe* a quatre actes dont chacun est pareil au mouvement d'une symphonie". Ils s'unifient à l'échelle de la forme monumentale en de vastes configurations et constituent finalement une sorte de „thème des thèmes". Cette conception et cette réalisation symphonique d'ensemble implique un traitement moins serré — relevant de la récitation musicale liée à la lettre du vers poétique — comparable à l'emploi rhapsodique des leitmotive en vertu duquel ceux-ci sont disséminés et alternés dans un déploiement long et souvent statique en fonction des exigences et du sens de l'action scénique. Mais, de toute manière, la dynamique de la forme monumentale doit se soumettre au principe du discours entièrement symphonisé.

C'est de là que découle la majesté de la forme monumentale. Il n'est pas exclu que ce soit l'idée même de l'opéra *Oedipe* qui ait poussé le symphoniste qu'était Enesco à transgresser la nature du „grand opéra", tout au moins après le premier acte, plus précisément après le chœur des guerriers thébains, le chœur des pâtres, le défilé et la danse des pâtres et des Thébaines. Tout y ressemble en effet à une accumulation symphonique prudemment menée jusqu'au cœur du deuxième acte, vers la fin du second tableau. A ce moment, l'interlude orchestral qui ouvre le troisième tableau est décisif, pour qu'en dernier l'immense accumulation multilinéaire et manifestement expositive culmine dans tout ce qui, désormais, surviendra entre le moment du réveil de la Sphynge, sa confrontation avec Oedipe et sa mort. Dans la musique du siècle, cette phase culminante est restée un sommet solitaire. La fin du second acte — depuis l'arrivée des Thébains et la ruée de la foule jusqu'au couronnement d'Oedipe et le cortège de Jocaste — signifie sur le plan symphonique la conclusion d'une exposition sillonnée de développements intérieurs. Mais, à partir de là, tout ne sera plus que conséquence, amplification, détermination, accomplissement fatal, remous symphonique, continuelle réduction de la dramaturgie musicale à ses essences thématiques et, dans le même temps, un grand arc sans brèche d'éléments primaires portés vers des hypostases expressives toujours renouvelées. Ainsi, la tragédie symphonique semble se muer en un poème symphonique où la primauté de la musique sur le verbe se révèlera toujours plus. La substance du thème directeur se transfigure en vagues d'événements symphoniques qui, à leur tour, transfigurent la souffrance et convertissent le caractère tragique de l'action en lyrisme sonore, en éthos et état purement musicaux. Notamment par l'interlude qui ouvre le quatrième acte souligné comme épilogue, l'opéra devient une vaste réflexion symphonique sur une problématique bouleversante, un poème dont la motivation est plutôt méditative que dramatique. Et c'est tout juste cet acte final — avec son rôle d'épilogue — qui fait penser à une lente accumulation des eaux en un filet unique, puis dans une seule ligne accusant dans cette unité d'ensemble des ondoiements complémentaires de toute la substance directrice, de tous les thèmes et motifs fondamentaux. Le cataclysme symphonique faisant suite à la disparition du héros dans la grotte et au chœur des Euménides — „Heureux celui dont l'âme est pure" — annonce le dénoûment suprême que seul l'orchestre exécute. C'est là un épilogue de l'épilogue, hautement impressionnant mais éclairant d'une douce lumière filtrée par l'âme à travers un Larghetto sostenuto essentiellement lyrique, une gigantesque symphonie-poème.

Il serait intéressant de contempler simultanément l'opéra *Oedipe* et le poème symphonique *Vox Maris*. Comme musique et surtout sous l'aspect de l'intensité symphonique, de la technique orchestrale proprement dite et du langage compositionnel envisagé dans la diversité de ses facteurs constitutifs, le poème est non seulement une entité qui correspond à l'opéra mais encore le prolonge ; offrant des analogies au niveau des motifs, de l'harmonie et de l'orchestration dramatique, un climat tonal-modal commun et un spectre de timbres symphoniques fort ressemblant, voire le même, ces œuvres — conçues presqu'à la fois et dont seule la réalisation fut successive — indiquent avant tout la direction dans laquelle avançait alors le symphoniste Enesco ;

soit, vers les genres de grande synthèse qui, à ce moment de sa conception créatrice, comprenaient la typologie du poème symphonique dramatique, de la cantate lyrique et de l'oratorio pathétique, toutes ces espèces étant modelées selon l'esprit de la symphonie monumentale. „Par nature — affirmait le compositeur en 1936 — j'aime les œuvres vastes où l'esprit se propose un but lointain, des œuvres à la mesure des paysages de là-bas comprenant ciel et immensité". Et peut-être est-ce parce qu'il se dirigeait ainsi vers un principe intégrateur supposant l'assemblage de tous les genres musicaux en un tout unifié, suprêmement ordonné et soutenu par une structure sonore conçue dans une architecture symphonique dont le symbole est la partition d'*Oedipe*, la symphonie des symphonies énesciennes, qu'Enesco a hésité de finaliser ses projets créés pour la *Quatrième* et la *Cinquième Symphonie ;* la musique de celles-ci témoigne d'une autre substantialité, pensée thématique et technique de développement, d'une autre dramaturgie aussi, qui, autant qu'on le sache, se détache de la sphère du langage symphonique d'*Oedipe* et de *Vox Maris* lesquels sont eux inextensibles et irrépétables en tant que tels. La libération de ce champ de pesanteur va se produire avec la *Suite Villageoise* et la *Symphonie de chambre*, avec la *Deuxième Sonate pour piano et violoncelle*, la *Suite pour violon et piano „Impressions d'enfance"*, le *Quintette avec piano, op. 29*, le *Deuxième Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 30* et, enfin, avec le dernier *Quatuor à cordes en sol majeur, op. 22, no. 2* élaboré au long d'un demi-siècle. Peut-être, si l'Homme avait duré, que le tour des deux symphonies projetées serait venu. Certain recul, par rapport à l'*Oedipe*, aurait aplani la voie vers l'accomplissement final. Mais il n'y a pas que la *Quatrième* et *Cinquième Symphonie* qui aient eu ce sort.

Le fait est qu'après la *Deuxième Symphonie* (1912—1914), Enesco s'est senti fortement attiré vers les solutions métasymphoniques en vue desquelles il a eu recours à des participations vocales solo et surtout chorales, il a prêté des dimensions autrement importantes aux chants choraux en les plaçant dans les moments-clé de l'action symphonique et en traitant le chœur tel un sous-ensemble de premier rang dans le centre du tutti orchestral, le but final étant une fusion absolue de ces moyens de communication. La *Troisième Symphonie, Oedipe, Vox Maris* et la *Cinquième Symphonie* se portent garants de ce processus. La composition de la 3e symphonie (1916—1918) a signifié un net engagement sur cette voie. L'ébauche de la 4e symphonie (28 juillet — 2 septembre 1919) semble être, dans ces conditions, un retour à une dramaturgie orchestrale dépassée au stade où il se trouvait alors ; quoiqu'il en fût, le sort réservé à cet ouvrage est analogue à celui d'autres projets ouverts dans la sphère de la composition purement instrumentale et qui auraient conduit à la création d'un *Double-Octuor* (sept instruments à vent, avec piano, et sept cordes avec piano) et d'une *Symphonie pour deux orchestres*, tel qu'il ressort des pages de début écrites à l'encre de Chine. La naissance de la tragédie lyrique *Oedipe* (juillet 1921 — octobre 1922) sous la forme d'une partition pour piano, avec voix — une réduction proprement dite —, indique l'existence d'une option décisive. Mais, la *Troisième Symphonie* est, elle aussi, précédée d'une variante formée de 14 pages d'orchestre précisées en détail et constituant le début du premier mouvement. C'est, probablement, à ce climat de détachement de l'univers de la composition orchestrale d'une nature purement instrumentale que se rattache également un autre projet de symphonie — 10 pages complètes pour orchestre s'interrompant à la onzième — qui témoigne d'une musique profonde, méditée quelque temps auparavant peut-être, mais visiblement convergente vers la *Troisième Symphonie* et portant en frontispice ce titre suggestif : *Symphonie (fa mineur) pour Baryton seul, Chœur et Orchestre, sur les paroles du psaume LXXXVI.* La première partie présente l'indication : *Mouvement, mais avec un caractère sombre* et c'est bien de ce rythme précis et obsédant de la timbale qui annonce et prépare l'agencement du discours symphonique, amplifié progressivement, que surgira la *Troisième Symphonie.* Un autre projet encore, d'une composition symphonique relevant de la typologie dramatique et qui, dès ses premières sections d'exposition, laisse deviner un déploiement longuement préparé et largement arqué dans le même ton de fa mineur, semble à son tour tendre à une solution métasymphonique, affectant un état de tension qui se situe non seulement dans la zone de la *Troisième Symphonie* mais aussi, peut-être, à proximité du chef-d'œuvre qu'est *Oedipe.*

Examinons à présent les phases de la mise en page de la partie orchestrale pour la tragédie lyrique *Oedipe.* Le premier acte, ouvert le 9 juillet 1923, est achevé à Sinaia le 11 octobre 1923. Le premier tableau du deuxième acte est signé à Tescani le 20 août 1925 et le 7 octobre 1925 Enesco signera à Bucarest la page finale du second tableau. Le troisième tableau de l'acte II est achevé à Sinaia, dans sa villa „Luminiș", et daté du 27 juillet 1928. L'acte III est achevé à Bellevue-Les Cytises le 24 juin 1930, alors que l'épilogue — l'acte final — est signé par l'auteur à Tescani le 27 avril 1931.

Pendant l'orchestration d'*Oedipe, op. 23,* Enesco a composé et mis au point définitivement pour le moins deux ouvrages d'une importance exceptionnelle pour la musique universelle et nationale : la *Première Sonate pour piano, en fa dièze mineur, op. 24, no. 1*

(été '24) et la *Troisième Sonate pour piano et violon, en la mineur, dans le caractère populaire roumain, op. 25* (automne '26). Au printemps de 1925 et durant l'été de 1927, Enesco trace les premières esquisses (premières, sur le nombre de celles trouvées jusqu'à ce jour), encore nébuleuses, de *Vox Maris*. Puis, en février 1928, retour d'un voyage aux Etats Unis, il note certains leitmotive de ce même poème, en soulignant l'épisode des sirènes, autrement dit la participation vocale à cette œuvre symphonique. Mais le cahier aux esquisses fugitives — sans doute préliminaires — comporte un ajout de plus en vue du poème *Vox Maris*, signé de sa main au crayon bleu à la date du 16 février 1928. Enfin, en juillet-août 1929, il écrit une première version de référence sur laquelle il reviendra. Au cours de l'été de l'année 1930, Enesco reprend le travail en vue de sa *Quatrième Symphonie*, pour qu'au printemps de 1934 son effort dans cette direction atteigne le maximum. Cependant, entre temps, s'était fait jour l'idée de sa *Troisième Sonate pour piano, en ré majeur, op. 24, no. 3* qu'il réalisa du 21 octobre 1933 au 11 mai 1935, après que la *Deuxième Sonate pour piano, en mi bémol mineur* — à savoir la sonate inachevée — l'eût préoccupé en 1926 et 1931. Le 7 mai 1932, il signe le premier mouvement d'une réduction de travail (violon et piano) en vue d'une symphonie concertante pour premier violon. D'esquisser cette composition l'occupe pendant l'été et l'automne de 1932. La page de titre de cette composition inachevée, qui aurait pu être d'une signification majeure, porte : *Symphonie concertante pour Violon et Orchestre* (Ut majeur), le premier mouvement étant un *Allegro molto moderato e maestoso.*

Impressionnant demeure l'effort de Georges Enesco en vue d'un *Caprice roumain pour premier violon et orchestre, en la majeur*. Il émane un souffle de légende de cet ouvrage projeté pendant un quart de siècle et la ténacité du compositeur n'a pas sa pareille. On pourrait y voir une épopée de la nostalgie du terroir aux frémissements jaillissant du fond de cœur. Le 7 avril 1925, se trouvant en route entre Chicago et New York — comme il devait le noter en signant l'esquisse —, Enesco se met à travailler une suite pour orchestre dans le genre rhapsodique et au caractère populaire roumain ; les jours suivants — les huit pages d'esquisse-réduction indiquent : New York, 10 avril 1925 et 14 avril même année —, il envisage un plan d'ensemble qu'il note fiévreusement, d'une écriture appuyée et nerveuse, au crayon-encre. Rappelons en passant qu'au début de la première de ces huit pages se trouvait noté l'incipit du poème *Vox Maris*, au crayon bleu, sur deux rangées de systèmes pour piano. Il n'est pas exclu que la *Troisième Sonate pour piano et violon* (1926) ait mis sous le signe du doute l'actualité de ce *Caprice roumain*. De fait, le 29 mars 1937, commence à prendre forme la *Troisième Suite pour orchestre, „Villageoise", op. 27*, qui sera achevée le 4 novembre 1938. C'est dire que la sphère du problème d'une symphonie de cette nature, foncièrement roumaine en tant qu'éthos et réalisée dans une architecture entièrement symphonique, s'impose au premier plan de la pensée du compositeur. Loin du pays, sur le chemin de New York à Paris, Enesco trace, d'une écriture de rare finesse, la forme quintessenciée pour piano de ce *Caprice roumain*, telle une superbe suite en miniature : à côté de plusieurs de ses signatures, le manuscrit porte les dates des 1, 2 et 3 mai 1947. D'autres esquisses, élargissant davantage le cadre du discours attestent la date du 26 avril 1949. On sait que l'*Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire roumain, en la majeur, op. 32* avait été, entre temps, achevée à Bellevue le 11 septembre 1948. Au début des années '50, Enesco — assombri par la souffrance et les difficultés — s'absorbe dans la mise au point définitive du poème *Vox Maris, op. 31* et du *Quatuor à cordes en sol majeur, op. 22, no. 2* en même temps qu'il s'attache à la composition de la *Symphonie de chambre, op. 33*. Mais, avant que les années '40 eussent pris fin, il avait réalisé vingt pages de partition d'une limpidité parfaite portant à la première l'intitulé : *Caprice Roumain pour Violon et Orchestre !* Elles ne sont qu'un symbole, mais elles sont par contre le témoignage d'un rhapsode arrivé aux sommets de l'art. Le premier mouvement — *Ben moderato* — surgit de l'unisson, tel un nouveau et impétueux récitatif des cordes réunies, cependant que le violon premier tisse à lui seul en ce prélude d'adieu de prodigieux dessins de virtuosité purement musicale empreints d'une vitalité indescriptible.

Et maintenant, après cette digression, il convient de nous tourner à nouveau vers *Oedipe* et, implicitement, *Vox Maris*. C'est bien là, en ces compositions, qu'Enesco a fait valoir avec un maximum d'intensité un certain style orchestral, unique dans l'ensemble de son œuvre et qui d'ailleurs, jamais plus, n'a été repris par aucun des ouvrages dans le genre de la symphonie monumentale. Ce style ne se résume point à un mélange de timbres exceptionnellement complexes ou bien à des modalités particulières de mise en évidence des compartiments et registres orchestraux. C'est effectivement un mouvement d'orchestre tout-embrassant qu'Enesco y a réussi, d'une modernité sans pareille. Ce perpétuel va et vient à travers l'espace symphonique de leitmotive en progressive transformation favorise non seulement l'unité concrète de l'entier mais aussi la diversité du développement, en donnant

lieu à des moments consécutifs richement diversifiés, pleins d'imprévu, de nuances contrastantes. C'est de cette agogique symphonique, toujours fluctuante, que découle la sensation d'une densité spéciale transgressant les processus en développement linéaires pour se configurer le plus souvent en distributions hétérophoniques courant, telle une ceinture de motifs qui se ressemblent, de l'aigu au grave à travers l'immense espace orchestral. Ainsi (librement) systématisés, les leitmotive — de structure intensément chromatique — permettent la réalisation et le maintien de modulations successives circulant à l'aise, l'impulsion à tout moment et en tout lieu d'une direction toujours neuve à la démarche harmonique, soit-elle, cette dernière, investie ou non d'un rôle fonctionnel bien déterminé tonal ou modal. Il en découle une souplesse des évolutions harmoniques, une sensation de flottement prolongé sur un champ sonore aux repères mobiles, vite remplaçables mais tout aussi facilement aptes à redevenir stables, caractères qui prêtent du dynamisme à la variation et au développement des motifs thématiques tant au niveau de la micro- que de la macrostructure symphonique. Ce mouvement d'orchestre se traduit jusque dans le rattachement aux leitmotive des éléments d'ornementation ainsi que des passages ténus et de liaison qui, de ce fait, aspirent à abandonner leurs positions de nature secondaire ou contextuelle. L'image symphonique évoque de la sorte un composé multiple où se réunissent et se séparent un grand nombre de timbres corrélés ou départagés, voix et tracés orchestraux qui ne se distinguent pas pour autant les uns des autres, mais bien au contraire résonnent ensemble, constituant comme un arrière-plan sonore sur lequel viennent déambuler d'autres voix solistes, dont la présence est distinctement mise en relief par des effets prégnants.

Si le langage orchestral des symphonies antérieures témoignait d'une certaine communauté typologique avec quelques uns des concepts créateurs définis historiquement et d'une certaine convergence à la sphère élevée de la dramaturgie symphonique romantique, voici que la concret symphonique d'*Oedipe* révèle une autonomie absolue. S'élançant à la création d'une musique empreinte d'un assez grand nombre d'éléments aux sens archaïques et atemporels, Enesco dédouble son expérience de symphoniste par un plus grand potentiel d'intuition, cherchant et trouvant ces voies moins parcourues ou son esprit sera libre d'inventer dans une indépendance totale des types d'orchestration connus au commencement du siècle. Le caractère *cantabile* du violon, amplifié à l'échelle de l'ensemble des cordes tout comme à l'échelle de l'orchestre tout entier, engendre un style symphonique dépourvu d'aspérités, de chocs violents, en échange riche de sonorités fluides et doté d'un chromatisme instrumental sans cesse filtré. A mesure que sont réalisés les actes successifs, le compositeur accentue la modernité du langage orchestral. En effet, il en fait l'expérience et vérifie : le 7 décembre 1924, au Théâtre Lyrique de Bucarest, les *Danses de l'opéra Oedipe* à l'occasion d'un concert donné par la Société des Compositeurs Roumains, avec le concours de la Philharmonie bucarestoise ; les 5 et 7 février 1925, les *Danses thébaines d'Oedipe* dans un concert de l'Orchestre Symphonique de Cleveland dirigé par lui-même ; enfin, le 25 novembre 1925, à l'Athénée Roumain, dans le cadre d'un concert qui fut dédié à la seule musique d'Enesco, résonna l'*Interlude de l'acte II*. C'est ainsi qu'il arriva à renforcer le rythme intérieur de l'œuvre qui, au cours des deux derniers actes, est déterminant pour l'ampleur du mouvement symphonique.

C'est donc en 1931 qu'Enesco atteignit sur le plan du discours symphonique déployé largement dans une intégrité des voix et des chœurs, le niveau d'une substantialité restée unique, impossible à confondre dans le paysage musical de son époque. Après ces condensés et ces déterminations stylistiques d'un caractère si particulier que l'on trouve dans la partition d'*Oedipe*, ce fut la tour du poème *Vox Maris* qui pouvait, lui, naître sur la même coordonnée. Car les autres projets de symphonies — avec leurs profils purement orchestraux, concertants ou vocaux-instrumentaux — auraient, peut-être, exigé quelque chose de foncièrement autre comme point de départ, substance symphonique, modelage et mise en page de la matière sonore orchestrale etc., ou bien, peut-être, seraient restés dans l'ombre de l'opéra *Oedipe*. Pour mener à bout tous ces projets, il lui aurait fallu du temps, un temps illimité, généreux, et surtout le répit de travailler, d'inventer, de les accomplir à son aise. C'est dans cette optique, nous semble-t-il, que le chef-d'œuvre *Oedipe* doit être entendu comme *la symphonie des symphonies énesciennes*. Car il représente pour son créateur tout un système de référence qui absorbe incessamment son attention, qui, pendant longtemps, exerce sur lui une force d'attraction que rien ne saurait diminuer. La pensée symphonique dont l'*Oedipe* témoigne a pu être dépassée par le compositeur mais, jamais, il ne l'oublia jusqu'à s'en défaire totalement. L'œuvre devint elle-même une Sphynge, le créateur de symphonies étant appelé à mesurer ses forces par la découverte de réponses aux questions que lui-même se pose. C'est d'ailleurs ce qui fit surgir les messagers d'une nouvelle phase créative introduisant en d'autres genres des éléments de renouvellement tout en se maintenant, toujours, dans le sillon de la tradition.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

CUPRINS

Doru Popovici (muzica
Martha Popovici (versurile)
Transilvania (planșă)
Unirea cea mare 1
Generoasele resurse ale identității creatoare (dezbatere) 2
Din activitatea Uniunii compozitorilor (Rubrică realizată de Nicolae Brînduș) 11

TINERI COMPOZITORI

Liviu Dănceanu
Doina Nemțeanu-Rotaru **14**
Șerban Nichifor **17**

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Vasile Tomescu, Viorel Crețu, Dana Camil. Cristian Mihăilescu, Cristina Sârbu, Sorin Vulcu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Dumitru Avakian, Ștefan Cărăpănceanu, Damian Vulpe, Mircea Bejinariu, Avram Geoldeș 22

★

Gheorghe Haiduc
Nicolae Brânzeu 35

RECENZII

Adriana Șirli
Grigore Panțîru — „Lecționarul evanghelic de la Iași“ 36

DE PESTE HOTARE

George Sbârcea
Festivalul „Toamna muzicală la Moscova“ 38
Octavian Lazăr Cosma
Festivalul din Aarhus 39
Corina Jiva-Andreescu
Globul muzical 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Georg Berger
La symphonie des symphonies énesciennes . . 44

SOMMAIRE

Doru Popovici (musique)
Martha Popovici (vers)
La Transylvanie (planche)
La Grande Union 1
Les généreuses ressources de l'identité créatrice (débat) 2
De l'activité de l'Union des Compositeurs (rubrique réalise par Nicolae Brînduș) . . . 11

LA JEUNE GÉNÉRATION DE COMPOSITEURS

Liviu Dănceanu
Doina Nemțeanu-Rotaru 14
Șerban Nichifor 17

LA VIE MUSICALE

Signataires : Vasile Tomescu, Viorel Crețu, Dana Camil, Cristian Mihăilescu, Cristina Sârbu, Sorin Vulcu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Dumitru Avakian, Ștefan Cărăpănceanu, Damian Vulpe, Mircea Bejinariu, Avram Geoldeș 22

★

Gheorghe Haiduc
Nicolae Brânzeu 35

COMPTES RENDUS

Adriana Șirli
Grigore Panțiru — Lecționarul evanglelic de la Iași 36

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

George Sbârcea
Le Festival „Automne musical à Moscou“ 38
Octavian Lazăr Cosma
Le Festival d'Aarhus (Pays Bas) 39
Corina Jiva-Andreescu
Le globe musical 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Georg Berger
La symphonie des symphonies énesciennes . . 44

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

MUZICA Nr. 12 48 p. București — Decembrie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 1126, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori: dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 1734

42. 416

Prețul Lei 15